SZKOŁA ŚPIEWU

TEORETYCZNO-PRAKTYCZNA

ZEBRANA Z NAJCELNIEJSZYCH AUTORÓW

opracowana i dopełniona

PRZEZ

MIECZYSŁAWA HORBOWSKIEGO

Profesora śpiewu w Warszawskim Instytucie Muzycznym (Konserwatorjum).

Część I.

Cena rs. 3 kop. 60.

WARSZAWA.

NAKŁAD i WŁASNOŚĆ FERDYNANDA HÖSICK'A.

Дозволено Цензурою.
Варшава, Апрѣля 9 дня 1887 года.

Drukarnia Braci Jeżyńskich (dawiej J. Ungra), Warszawa, Nowolipki Nr 9

JANOWI RESZKE

w dowód przyjaźni.

PRZEDMOWA.

Bogactwo literatury odnoszącej się do nauki śpiewu, obok wielu stron dodatnich, posiada i ujemną, a tą jest, że wprowadza w kłopot co do wyboru odpowiedniego podręcznika. Trudność ta tem jest większą, że nie starano się wiele o zebranie ogólnych normalnych zasad w jednolitą całość, gdyż często indywidualność artystyczna zbyt przeważną rolę grała i w działalności pedagogicznej. W pracy niniejszej staraliśmy się o systematyczny wybór reguł i ćwiczeń z dzieł najdoświadczeńszych nauczycieli jak: **Fr. Busse**, **Behr**, **Bordese** **Cinti—Damoreau**, **Duprez**, **Faure**, **Garcia**, **Lablache**, **Fr. Lamperti**, **J. Lamperti**, **Matylda Marchesi**, **Mancini**, **Nava**, **Panofka**, **Porpora**, **Roger**, **Rossini i Vaccai**, ze szczególniejszem uwzględnieniem ogólnych **elementarnych** zasad nauki śpiewu, opartych na doświadczeniu.

Wychodząc z tej zasady, praca niniejsza zwraca szczególniejszą uwagę na wykształcenie rejestru **średniego** (medjum) jako stanowiącego główną osnowę każdego głosu. Przeznaczoną zaś jest dla jednostek do pewnego stopnia utalentowanych, gdyż żadna metoda nie posiada cudotwórczej siły wytwarzania talentów.

Zwrócić również musimy uwagę, że nie każdy nawet z adeptów nauki śpiewu może dojść do punktu, od którego zaczyna się artyzm wybitniejszy — wyrobienie śpiewaków średnich, sumiennie i umiejętnie traktujących sztukę, ma również niemałej wagi znaczenie w ogólnym rozwoju artyzmu.

Autor.

Warszawa, d. 1 Stycznia 1887.

Fryderyk Busse, jeden z celniejszych nauczycieli, w swej „szkole śpiewu“ wyraża się entuzyjastycznie w następujący sposób:

„Głos jest jednym z najpiękniejszych i najgodniejszych wdzięczności darów, któremi dobrotliwa natura uposażyła człowieka. Jest to najsilniej poruszający serca instrument muzyczny; wszystkie inne, choćby najdowcipniej wynalezione, i z największą sztuką zażyte były, ustąpić muszą, gdy głos zadźwięczy, z pomocą wyrazów nada melodyi właściwe życie i znaczenie, najskrytsze uczucia na jaw dobędzie, i tajne struny duszy silnie potrąci.“

„Sama już prosta, nieuczona piosenka budzi miłe w słuchaczu uczucie, chociażby tenże był nieokrzesanym albo nieszczęśliwym, stroniącym od ludzi.“

„O ileż większy wpływ wywierać musi głos wykształcony, gdy go prowadzi i ożywia fantazyja i sztuka w stosowne karby ujęta.“

Słowa powyższe w historyi sztuki wielokrotne znajdują potwierdzenie.

§ 1.

Wytwarzanie głosu.

Jak każdy muzyk chcący korzystać z wszelkich przymiotów swego instrumentu, musi go znać dokładnie, tak i śpiewak winien znać przedewszystkiem budowę przyrządów mających udział przy wydobyciu głosu.

W mechaniźmie wytwarzającym głos należy rozróżnić trzy główne składowe jego części, mianowicie:

a) **Motor,** czyli siłę wywołującą,

b) **Krtań,** a w niej struny głosowe przez ten motor wprawione w drganie i głos wydające.

c) **Jamy,** graniczące bezpośrednio lub pośrednio ze strunami głosowemi i krtanią.

Pod pierwszą częścią rozumiemy głównie **płuca,** łączące się przez tchawicę z krtanią; pod drugą, **krtań** złożoną z dwóch par strun głosowych, chrząstek stanowiących jej ściany, i klapki głosowej czyli nagłośni. Pod trzecią, jamę przedsionka krtani, jamę noso-gardzielową, jamy nosowe, jamę ustną, i inne jeszcze jak np. jamy szczęk górnych mające mniejszy ale w każdym razie niezaprzeczony wpływ na jakość ostatecznie wytworzonego głosu.

Badania naukowe dowiodły: że na naturę głosu (timbre) ma także wpływ i sama klatka piersiowa. Od siły motoru czyli płuc zależy natężenie głosu. Od krtani, a ściślej biorąc, od strun głosowych, wysokość głosu. Od kształtu i natury ścian wspomnionych jam, ta właściwość głosu, którą cudzoziemskim wyrazem „timbre“ oznaczamy, jakość (?) albo barwa (?) głosu.

Rysunek wzięty z dzieła Dra M. Mackenzie

„The Hygiene of the vocal organs.“

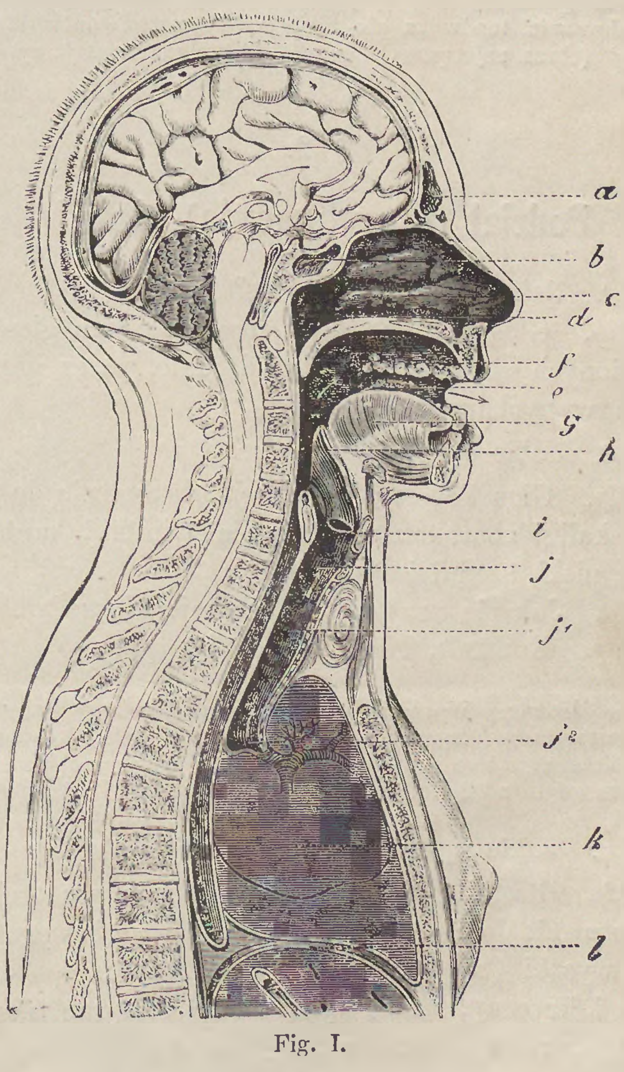


Fig. I.

Rysunek przedstawia drogi oddechowe w chwili śpiewania; położenie języczka przedstawione jest przy wydobywaniu wysokich tonów piersiowych.

a. zatoki czołowe, **b.** zatoka klinowa, **c.** dolny, średni i górny kanał międzymuszlowy, **d.** otwór rurki Eustachijusza (prowadzącej od jamy noso-gardzielowej do przyrządu słuchowego wewnętrznego), **f.** języczek, **e.** gardziel, **g.** język, **h.** nagłośnia, **i.** struna głosowa, **j. j¹. j².** tchawica, **k.** płuca.

b. Wątroba z przecięciem przepony (diaphragna) bezpośrednio ponad nią leżącej i oddzielającej ją od podstawy płuc (**k**). Kanał leżący od tyłu **j. j¹. j².** jest przełykiem — czyli kanałem prowadzącym do żołądka.

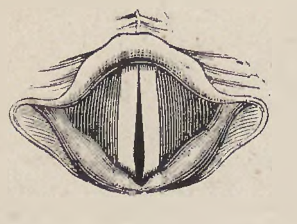


Fig. II.

Obraz w zwierciadełku krtaniowem (w laryngoskopie) głośni męzkiej, przy wydobywaniu tonów niskich.

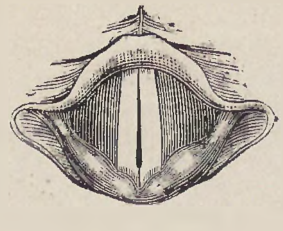


Fig. III.

Obraz w zwierciadełku krtaniowem głośni męzkiej przy wydobywaniu tonów wysokich.

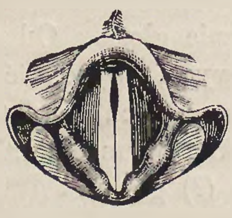


Fig. IV.

Obraz w zwierciadełku krtaniowem głośni żeńskiej przy wydobywaniu tonów „z głowy" (obraz najczęstszy).

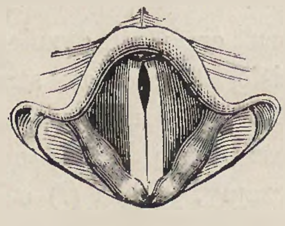


Fig. V.

Obraz w zwierciadełku krtaniowem głośni męzkiej przy wydobywaniu tonów falsetto (obraz najczęstszy).

§ 2.

Podział (klasyfikacyja) głosu.*)

Pyt. Jak się wytwarza głos?

Odp. Głos jest wynikiem drgania strun głosowych wprawionych w ruch, czyli w drganie, przez prąd powietrza wypychanego z płuc.

Pyt. Jakie są głosy w ogóle?

Odp. Głos kobiecy jak i męzki stosownie do rozległości skali i charakteru brzmienia (timbre) może być trojaki: niski, średni i wysoki.

Pyt. Jak się nazywają te rodzaje głosu kobiecego?

Odp. Kontralt, Mezzo-sopran i Sopran.

Uwaga. W głosie sopranowym rozróżniamy trzy rodzaje: dramatyczny, liryczny, (soprano leggero, albo koloraturowy) i Mezzo carattere, rodzaj nowo powstały, będący sopranem koloraturowym z odcieniem dramatycznym.

Pyt. Jakie są rodzaje głosu męzkiego?

Odp. Bas, Baryton i Tenor. Pierwszy z tych głosów stosownie do charakteru rozdziela się na bas profundo, i bas wysoki (basso cantante), drugi na baryton dramatyczny i liryczny, trzeci, podobnie jak sopran, na tenor dramatyczny, liryczny, i mezzo-carattere.

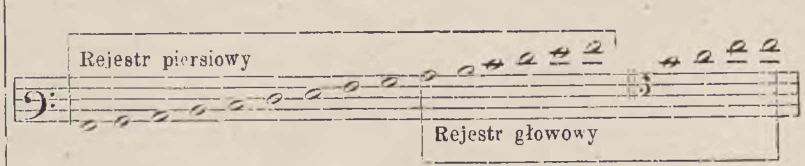
Pyt. Czy głos kobiecy lub męzki bywa jednolity w całej swej rozciągłości?

Odp. W każdym głosie spostrzegamy pewne gruppy tonów, odróżniające się właściwemi cechami; gruppy te nazywają się rejestrami głosu, wyrównanie których stanowi jedną z główniejszych zadań nauki śpiewu.

*) Pojęcie głosu odnosi się właściwie do dźwięków świata zwierzęcego np: głos ludzki, głos jakiego zwierzęcia.

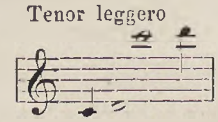
Pyt. Z wielu rejestrów składa się głos męzki?

Odp. Z dwóch: piersiowego i z głowowego (di petto e di testa) np:
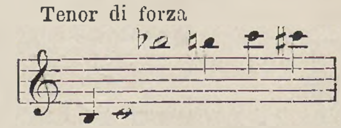


Skala wykształconych głosów męzkich.

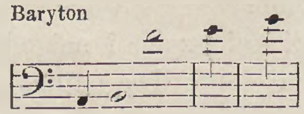
Tenor leggero



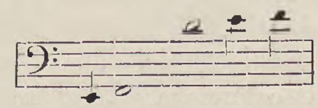
Tenor di forza



Baryton
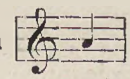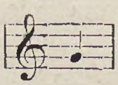


Bas



Uwaga. Mężczyźni, mający głos tenorowy, otrzymują z łatwością *dźwięk**) mięszany zwany *mixte*, gdyż zachowując zalety wibracyjne dźwięków piersiowych, łączą je z łagodnemi dźwiękami pochodzącemi z głowy.

Trudno jest określić granice skali tego głosu.

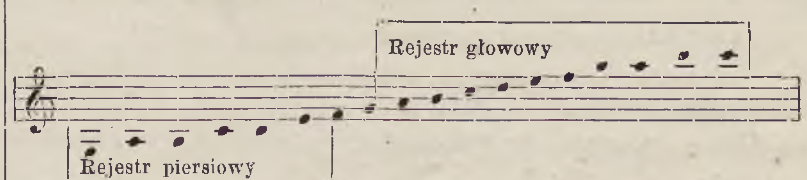
Słyszeliśmy tenorów, którzy w gammie zstępującej dochodzili do **a**  i nie powracali do dźwięku piersiowego aż przy **g** 

To im wybornie ułatwiało zrównanie różnicy między dźwiękami głowowemi i piersiowemi Zachęcamy też uczących się do kształcenia głosu w tym kierunku; co się zaś tycze sposobów pomocniczych, te tylko *ustnie* przez nauczyciela mogą być wytłómaczone.

Radzimy im tylko unikać dźwięków przy ścieśnionem gardle, (son guttural) łatwych do nabycia przy głosie mięszanym.
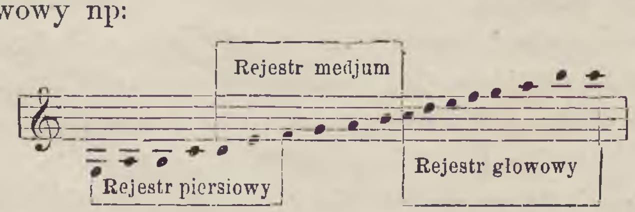
Pyt. Z wielu rejestrów składa się głos kobiecy?

Odp. Jedni utrzymują, że głos kobiecy składa się z dwóch rejestrów t. j. piersiowego i głowowego np:



Do tych należą: Tosi, Mancini, Lanza, Marcello, Perino, Carulli, Roucourt, Rodrigues de Ledesma, Fetis, Stephen de la Madelaine, Ch. Battaile, M. Manuel Garcia, Dr. Bennati, Segond, Müller, Mandl, Fournié i inni.

Drudzy rozróżniają trzy rejestry: piersiowy, medjum i głowowy np:



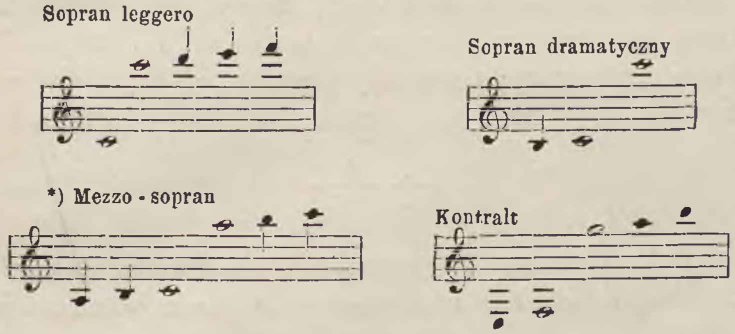
Do tych należą: Martini, Crivelli, metoda Konserwatorjum paryskiego, Crescentini, Manstein, Garaudé, Pier-

*) Pod nazwą „dźwięk" w ściślejszem znaczeniu rozumieć należy wrażenie, jakiego doznaje przyrząd słuchowy w skutek drgania ciał w ogólności.

marini, G. Duca, Lablache, Concone, Damour, Burnett A. Elvart, Lamperti, Florimo, Delle Sedie, Milhès.

Co do nas, trzymać się będziemy podziału głosu kobiecego na trzy rejestry.

Skala wykształconych głosów kobiecych



§ 3.

O postawie ciała, o ustach i o przyrządzie głosowym.

Pyt. W jakiej pozycyi ma pozostawać uczący się podczas lekcyi?

Odp. Z piersią wzniesioną, z ramionami naturalnie złożonemi, głową spokojnie poziomo ustawioną.

Pyt. Jaki jest najwłaściwszy sposób ułożenia ust celem ułatwienia wydobycia głosu (emissyi).

Odp. Powinny być jakby lekko uśmiechnięte, a rozszerzając kąty ust należy ujawnić zęby górne; w ten sposób wargi dotykając się takowych, dadzą wibracyję opartą na twardem kostnem ciele, a więc głos czysty i donioṡły. Dźwięki rejestru piersiowego u kobiet, otrzymują się z łatwością przez zaokrąglenie ust.

Uwaga. Starzy maestrzy włoscy aż do połowy XVIII w. jakkolwiek rozumieli ważność układu ust przy wydawaniu głosu, (emissyi) nie wchodzili jednak w szczegóły, i dopiero Mancini, pierwszy rozstrzygnął tę tak ważną kwestyję.

§ 4.

O oddychaniu.

Pyt. Co rozumiemy przez oddychanie?

Odp. Przez oddychanie rozumiemy podwójną czynność płuc chwytania powietrza zewnętrznego, i wydawania go napowrót ruchem przeciwnym.

Pyt. Czy jest ważną dla śpiewaka umiejętność oddychania?

Odp. Niezmiernie ważną. Nie można bowiem żadnego śpiewu wykonać bez dokładnej znajomości sztuki oddychania.

Pyt. Kiedy oddychanie, a ścislej biorąc, wdychanie, gdyż o nie najwięcej nam tu chodzi, będzie przy śpiewie odpowiedniem?

Odp. Gdy przez całą chwilę wciągania powietrza aż do największego napełnienia niem płuc, będzie użyta ta sama siła, tak, aby w początku i w końcu pojedynczego wdechu, powietrze z jednakową prędkością do płuc bez szmeru wpływało. Przy wydychaniu zaś powietrza, szybkość jego strumienia zależeć powinna od naszej woli, stosownie do potrzeby wydobycia silniejszego lub słabszego głosu. Takie oddychanie zowie się oddechem **całkowitym** (respirazione intera).

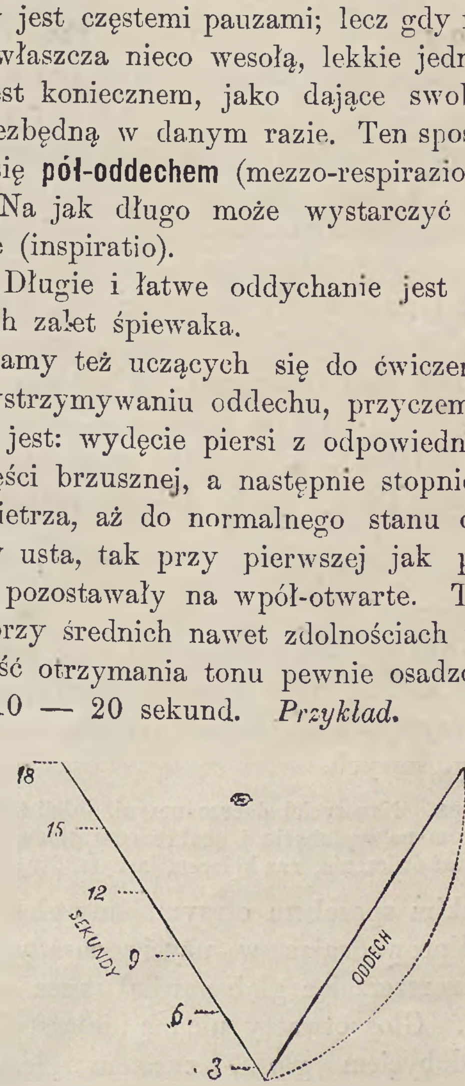
Pyt. Czy wykonywając ćwiczenia, lub aryją, używamy oddechu całkowitego?

Odp. Nie — wyjąwszy wypadku, w którym śpiew przerywany jest częstemi pauzami; lecz gdy melodyja jest ciągłą, a zwłaszcza nieco wesołą, lekkie jednorazowe oddychanie jest koniecznem, jako dające swobodę płucom naszym, niezbędną w danym razie. Ten sposób oddychania zowie się **pół-oddechem** (mezzo-respirazione).

Pyt. Na jak długo może wystarczyć jednorazowe wdechnięcie (inspiratio).

Odp. Długie i łatwe oddychanie jest jedną z najważniejszych zalet śpiewaka.

Zachęcamy też uczących się do ćwiczeń w jak najdłuższem wstrzymywaniu oddechu, przyczem koniecznym warunkiem jest: wydęcie piersi z odpowiedniem unormowaniem części brzusznej, a następnie stopniowe wypuszczanie powietrza, aż do normalnego stanu organów, pamiętając by usta, tak przy pierwszej jak przy drugiej czynności, pozostawały na wpół-otwarte. Tego rodzaju ćwiczenia przy średnich nawet zdolnościach uczącego się, dają możność otrzymania tonu pewnie osadzonego i trwającego od 10 — 20 sekund. *Przykład.*

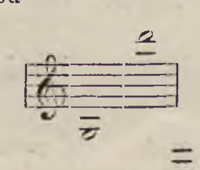


Uwaga. Jedną z najważniejszych zasad metody śpiewu jest umiejętność prawidłowego oddychania i atakowania nót na **wydechu.** W akcie oddychania (normalnym) rozróżniamy dwa jego typy: 1) Oddychanie piersiowe, w którem znowu rozróżniamy: a) górne czyli obojczykowe (la respiration claviculaire), oddziaływające na oddychanie szczytami płuc, wymagające podniesienia klatki piersiowej i ramion—i b) żebrowe środkowe (la respiration laterale) działające na środkową część płuc — oraz 2) Oddychanie brzuszne przeponowe (la respiration diaphragmatique ou abdominale), będące aktem samodzielnym, oddziaływającym na dolną część płuc, wprowadzającym w ruch ich pęcherzyki. Do oddechu brzusznego, inaczej mówiąc do oddychania podstawami płuc, dochodzi się przez wdychanie głębokie, ciche i swobodne z podniesioną głową, nie podnosząc w górę klatki piersiowej ani ramion, a starając się ramiona kierować ku tyłowi.

Znany uczony, **Dr. Mandl**, powiada: że śpiewacy za czasów Porpory, Rubini'ego, daleko dłużej śpiewali aniżeli dzisiaj, uży-

---

*) **Uwaga.** (Rozległość Mezzo-sopranu bywa nieraz wyjątkową np. *Viardot* miała skalę od



Podobnież sopran La-Grange do **as**).

wając oddechu głębokiego (abdominalnego). Niewielu śpiewaków z dzisiejszej generacyi dokaże tego, by w późnym wieku mogli jeszcze tak zachwycać jak np: Carion, Montanaro, Roger, Nodin, Faure, Villaret, Artot, Trebelli, Lotti, Murska.

Tenże Mandl czyni trafne spostrzeżenia na ptakach, i tak powiada: ptaki śpiewające mogą modulować głosem po parę godzin, nie czując żadnego zmęczenia—ale u nich ściany brzuszne same się rozszerzają podczas wdychania, gdy jednocześnie klatka piersiowa pozostaje nieruchomą w całej swej górnej części—a to dlatego, że budowa ich, oddychanie obojczykowe (szczytowe) czyni niemożebnem.—Radzimy więc używać oddechu głębokiego (abdominalnego) opierając się na powadze znakomitych profesorów jak: **Blanchet, Rameau, Crivelli, Lamperti, Battaille, Debay, Gérard, Concone, Rodriguez de Ledes-ma, Dr. Mandl, J. F. Bernard, M. Panofka, Holtzem, Fournié, Segond,** zastosowujących ten rodzaj oddechu do nauki śpiewu.

§ 5.

O barwach głosu (timbre).

Pyt. Co nazywamy barwą głosu (kolor głosu)?

Odp. Barwą czyli kolorem głosu nazywamy tę jego właściwość, która nie zależy od natężenia głosu, nie zależy od jego wysokości, którą każde wykształcone ucho odczuć potrafi, a której to właściwości powstanie czyli wytworzenie się, zależy od kształtów i natury ścian powyżej wspomnionych jam—one to bowiem swoim współdźwięczeniem (rezonansem) barwę tę wytwarzają.

Pyt. Jakie są charakterystyczne barwy głosu?

Odp. Dwie są główne, mianowicie: barwa jasna objawiająca się szczególniej w głosie t. z. otwartym (aperto), i barwa ciemna, t. z. w głosie zamkniętym (chiuso).

Pyt. Jakiej barwy należy używać przy codziennych ćwiczeniach?

Odp. Jasnej.

Pyt. Dlaczego?

Odp. Gdyż nią usuwamy z łatwością wady głosowe, wydobywamy łatwiej tony wysokie (acuti), głos wychodzi jasny i czysty, a przedewszystkiem nie męczymy przyrządów głosowych.

Uwaga. Nauczyciel dobrze uczyni, jeżeli tak uczniom jak i uczennicom po **wydobyciu i postawieniu głosu,** zaleci następnie śpiewać ćwiczenia, raz kolorem jasnym, drugi raz ciemnym.

Pyt. Jakim sposobem otrzymujemy głos otwarty?

Odp. Wprowadzając w użycie zasady objaśnione w § 3 im, i rozszerzając głąb gardła przez wymawianie samogłoski **a.** Głos otwarty nie ma nic wspólnego z wadliwem wydobyciem głosu, zwanem głosem białym (voce bianca).

Emissyja czyli wydobycie głosu, jak słusznie zauważył **Duprez**, powinna się opierać na dźwięku samogłoski **a** opartej na głębi gardła w wyrazie np: **anima**, uważając by **a** nie zamieniło się na **o**, gdyż w tym razie, głos stałby się gardłowym (gutturale), a mimo pewnego zaokrąglenia, zwłaszcza śpiewając w **salonie**, straciłby na dźwięczności, a tem samem byłby bez wibracyi w **Teatrze**

§ 6.

O wydobyciu głosu (dell'emissione della voce).

Pyt. Co nazywamy wydobyciem głosu?

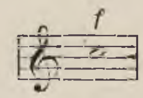
Odp. Nazywamy zaatakowanie tonu z największą pewnością, z doskonałą intonacyją, i utrzymaniem jej przez czas trwania wydechu.

Pyt. Wiele jest sposobów postawienia głosu?

Odp. Cztery.

Pyt. Który jest pierwszy?

Odp. Po wciągnięciu odpowiedniej ilości powietrza sposobem wskazanym w § 3-im, należy atakować *) **ton** głosem dźwięcznym, jasnym i bez wysiłku, trzymając takowy energicznie przez cały przeciąg oddechu, kończąc ton przed zupełnem wyczerpaniem nabranego powietrza np:

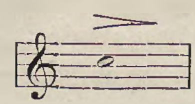


Pyt. Dlaczego z początku wydobywamy ton głosem silnym zamiast atakować go łagodnie wzmacniając później?

Odp. Dlatego, że uczeń nie może i nie powinien wydobywać tonów łagodnie w **początkach nauki**, a zmuszając go do tego, wywołamy niepotrzebne zmęczenie głosu bez żadnej korzyści.

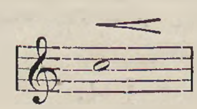
Pyt. Jaki jest drugi sposób podtrzymywania (sostenere) tonów, i kiedy uczyć się go należy?

Odp. Uczymy się drugiego sposobu, gdy głos jest dostatecznie wyćwiczony, a polega on na braniu dźwięku głosem silnym, jak zaznaczono wyżej, ściszając go stopniowo do pianissima, zakończając przed wyczerpaniem oddechu, np.



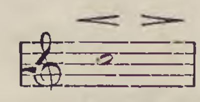
Pyt. Jaki jest trzeci sposób?

Odp. Trzeci sposób polega na zaatakowaniu głosu, na wydechu, pianissimo wzmacniając do forte, wstrzymując łagodnie oddech, by go zakończyć przed wyczerpaniem powietrza znajdującego się w płucach, np:



Pyt. Jaki jest czwarty sposób, i kiedy go zastosować?

Odp. Czwarty sposób jest najważniejszy, lecz i najtrudniejszy zarazem. Można go zastosować wtedy, gdy uczeń dostatecznie wprawił się w wokalizacyją, stał się panem oddychania, pozyskał zdolność wydobywania głosu z największą łagodnością. Sposób ten zależy na wzmacnianiu głosu do najwyższej jego siły, zmniejszając później stopniowo siłę aż do pianissimo, zachowując cieniowanie **crescendo i diminuendo** bez najmniejszego wysiłku. np:



Pyt. Jak się nazywają takie tony wzmocnione i zciszone?

Odp. Nazywamy je tony ciągnione (suoni filati).

---

*) Ton jest dźwiękiem, którego natura co do liczby drgań cząstek ciała go wydającego w oznaczonej jednostce czasu, jak i stosunek do innych jemu podobnych, są ściśle oznaczone.

Uwagi dotyczące emissyi głosu.

Umiejętne wydobycie głosu jest zaletą podstawową śpiewu; od niej bowiem zależy owa pożądana łatwość w wykonaniu, i wrażenie na słuchaczach. Wydanie głosu zależy od umiejętnego oddychania, czyli nabierania największej ilości powietrza, jakiej nam płuca dostarczyć mogą, nie okazując wysiłku, jak: podnoszenia ramion, sapania, lub nieestetycznego ułożenia całego ciała.

By tego uniknąć należy ułożyć usta do uśmiechu, a gdyby uczący się przybierał wyraz trywialny, wpadając w przesadę, należy skłonić go, by wyraz ten zamienił na błagający. Należy również do sposobów wybornych, wydobyć głos bez całkowitego wyczerpania oddechu, zachowując część po zakończeniu dźwięku, a wówczas głos wyjdzie równy i czysty. Mancini utrzymuje, że zachowanie tych warunków, potężnie wpływa na poprawność i szlachetność dźwięku.

§ 7.

O stawianiu głosu (dell'appogio della voce).

Pyt. Co rozumiemy przez postawienie, oparcie głosu?

Odp. Przez **postawienie, oparcie głosu,** rozumiemy, zasadę, by wszystkie nuty tak wysokie jak niskie, i odwrotnie, były otrzymywane przy tej samej sile wydechu, nie dozwalając by powietrze zebrane w płucach, wydobywało się w większej ilości, niż potrzeba. Uczący się nie powinien okazywać żadnego ruchu w muskułach twarzy; oblicze jego powinno być spokojne, a tem samem gotowe do uwydatnienia różnych zamierzonych wrażeń (efektów).

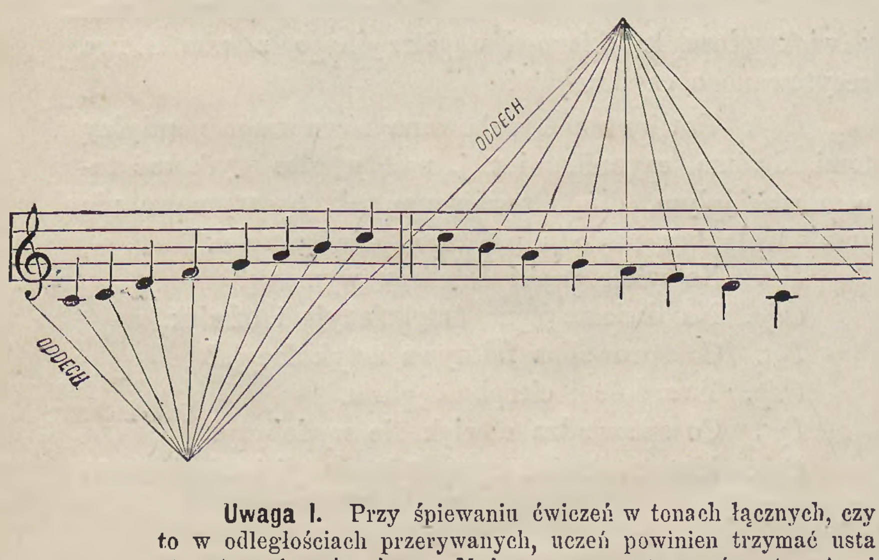
Słowem, głos dobrze postawiony nazywamy wtedy, gdy w całej swej rozciągłości brzmi dźwięcznie z równą pełnością, jasnością, bez najmniejszego drżenia.

Pyt. Jakie oparcie należy dać głosowi podczas ćwiczeń, aby zbytecznie nie zmęczyć gardła?

Odp. Oparcie otrzymane siłą muskułów szyi i piersi, oraz powietrza zawartego w płucach.

Pyt. Jak otrzymać takie oparcie tonu?

Odp. Zachowując postawę ciała jak w § 3-im, i otwierając głąb gardła przy wymawianiu samogłoski **a.** Wówczas głos wyjdzie czysty, dobrze oparty tak w piano jak w forte. W razie gdyby uczący się napotkał wyjątkowo trudność w wydobyciu dźwięku **a** opartego na piersiach, i gdyby ten dźwięk stawał się zbyt otwartym, wówczas może próbować zamienić go na literę **L** wymawiając **la**



Uwaga I. Przy śpiewaniu ćwiczeń w tonach łącznych, czy to w odległościach przerywanych, uczeń powinien trzymać usta otwarte **unieruchomione.** Można czasem otworzyć usta więcej przy ostatnich nutach, lecz ten ruch powinien być wykonany bez najmniejszych wstrząśnień, ani oznak świeżo wciągniętego powietrza.

Ten wyjątek otworzenia ust nieco więcej może być zastosowany w ćwiczeniu w tonach łącznych, lecz nigdy w odległościach przerywanych. Przy pomocy nauczyciela i odpowiedniej wytrwałości ucznia, można dojść do zupełnego unieruchomienia ust—w przeciwnym razie, mimo piękności głosu i siły, można wyjść tylko na miernego śpiewaka.

Uwaga II. Jest rzeczą niezmiernej wagi, by uczący się, idąc za radą nauczyciela, uwierzył w ocenę swego głosu, unikając złudzeń co do jego rozciągłości. Niezachowanie tego warunku sprowadza zgubne pomyłki brania np. głosu barytonowego za tenor, lub sopranowego za kontralt. Można zresztą w nieomylny sposób zrozumieć gatunek głosu, zwracając uwagę nietylko na barwę, ale i na czas trwania oddechu przy wzięciu danej ilości nut, nadto do jakiego tonu dojść może śpiewający bez normalnych wysiłków, z zachowaniem koloru wymaganego na wyrażenie: miłości, pogardy, lub szczęścia. Po ocenieniu głosu pod kierunkiem nauczyciela i wskazaniu w jakiej skali uczący się może śpiewać, jeżeli tylko aspirant do sceny jak i do popisów salonowych nie ma wad organicznych, powinien rozpocząć studyja od umiejętnej szkoły śpiewu.

Naszem zdaniem na **właściwem postawieniu głosu,** polega cała umiejętność śpiewu, a więc i **przyszłość** artysty.

Kto nie postawi głosu jakeśmy wyżej powiedzieli, nie zdobędzie nigdy wymaganej pełności, a cóż dopiero ekspressyi na uwydatnienie rozlicznych namiętności duszy ludzkiej.

§ 8.

O formowaniu rejestrów.

Pyt. Jak się formują dźwięki rejestru piersiowego?

Odp. Przez śmiałe wydobycie oddechu, tak, by nie napotkał żadnego oporu na powierzchni jamy ustnej, najmniejsze bowiem tarcie w tym kierunku zmniejsza wielkość fali głosowej.

Pyt. Jak się formuje medium?

Odp. Dźwięk zwany medium otrzymujemy kierując oddech na zęby górne.

Pyt. Jak się formuje tak nazwany głos głowowy?

Odp. Dźwięk głowowy powstaje prowadząc wydech w kierunku zatok czołowych (sinus frontalis).

Uwaga. Dwóch wad należy się wystrzegać przy wydobywaniu głosu: 1° wypuklania języka ku górze jamy ustnej, i 2° zwracania wydechu w kierunku nosa. Uczniowie mogą temu zaradzić w pierwszym wypadku przez wysunięcie języka ku przodowi, trzymając go horyzontalnie poziomo. W drugim, wokalizując na **o** potem na **a** i nareszcie na **e**, trzymając nos zaciśnięty, by wydech w tym kierunku był zatamowany.

§ 9.

O sposobie łączenia dźwięków różnych rejestrów.

Dla uniknienia zbyt wydatnych różnic 2-ch dźwięków należących do 2-ch różnorodnych rejestrów, niezbędnem jest umiejętne łączenie rejestrów.

Pyt. W jaki więc sposób można połączyć u mężczyzn rejestr piersiowy z rejestrem głowowym?

Odp. Nuty wysokie piersiowe, silne, jako powstałe z niezwykłego wysiłku płuc, należy złagodzić, nuty zaś głowowe łagodne, a nawet często bardzo słabe, należy wzmocnić.

Pyt. Czy ta zasada da się zastosować do wszystkich trzech rodzajów głosu męzkiego?

Odp. Nie. Baryton i Tenor jako głosy łagodniejsze, mogą stosować się do powyższego prawidła—głos jednak basowy ma taką siłę w skali piersiowej, że niepodobna jest połączyć te dwa gatunki dźwięków, a skierowanie go ku skali głowy okazało się niemożebnem.

Pyt. W jaki sposób można połączyć trzy rejestra w głosie kobiecym?

Odp. Należy stłumić tony wysokie piersiowe, a wzmocnić pierwsze nuty medium, dla połączenia rejestru piersiowego z medium, i przeciwnie, należy wzmacniać ile możności ostatnie nuty medium, a łagodzić głowowe, dla połączenia rejestru medium z rejestrem głowowym.

Głos kontraltowy rzadko używa nut głowowych.

Niepodobna też określić granicę skali tego głosu jak niemniej wskazać środki kształcenia,

Wszystko zależy od doświadczenia i umiejętności kierownika aby głos prowadził tak, by ten stał się jednolity.

§ 10.

W jaki sposób należy egzercytować głos.

Doświadczenie pokazało, że chcąc rozwinąć i wyrównać głos, należy **dużo śpiewać** na **samogłoskę a**, a znacznie później na samogłoskę **e**, co się właśnie nazywa wokalizacyją *), Słynny **Bernachi** z Bolonii wygłasza w swojej metodzie śpiewu, że można **również** używać samogłoski **e**; przy tej sposobności mówi co następuje:

„Mówiliśmy już w rozdziale I, że należy wykonywać gamę na **A** i na **E** naprzemian, i rzeczywiście zaznaczamy jeszcze raz, że **tylko** na tych **dwóch samogłoskach** należy robić wokalizacyję. Uważamy stanowczo za wadliwe wokalizowanie na innych samogłoskach, a **zwłaszcza** na **J** lub na **U**.

Główne więc warunki wokalizacyi są następujące: 1° Dobre ułożenie nut, 2° Dobre oddychanie, 3° Prawidłowe wydobywanie i formowanie dźwięków w różnych rejestrach, 4° Przechodzenie umiejętne z jednego **rejestru** w drugi, 5° Atakowanie i łączenie dźwięków bez wstrząśnień.

Uwaga. Nauka solfedżij jest bez zaprzeczenia główną podstawą nauki muzycznej. Jeżeli użycie takowych jest pożyteczne dla grających na instrumentach i dla kompozytorów, to bez zaprzeczenia, są one bardzo niebezpieczne dla tych, którzy głos posiadają i pragną oddać się nauce śpiewu. W istocie, przez ćwiczenie się w solfedżjach w **początkach nauki**, oddalamy się od zasad, które zmierzają do rozwinięcia i zachowania głosu. Głos potrzebuje wpierw być przygotowanym w ten sposób, ażeby można bez obawy zniszczenia go, śpiewać na syllaby **do**, **re**, mi, fa, e. t. c. co stanowi solfedżiją.

Nie potrzeba więc, sposobiąc się na śpiewaka, rozpoczynać swej edukacyi muzycznej od Solfedżij, ale raczej od nauki przygotowawczej, która, zgodnie z logiką, powinna doprowadzić przez znajomość nut do nauki intonacyi, inaczej mówiąc do nauki Solfedżii.

Ci którzy solfedżjują nie mając postawionego głosu, skupiają swą uwagę na naukę intonacyi, a nie zajmują się wcale głosem i sposobem wyrobienia takowego.

*) Po zupełnem wyrównaniu skali głosu, można zacząć śpiewać ćwiczenie: a, e, i, o, u.

§ 11.

O wokalizacyi albo biegłości.

(Del vocalizzo ossia dell'agilità)

Pyt. Co rozumiemy przez wokalizowanie albo biegłość?

Odp. Rozumiemy wykonanie pewnej ilości nut na danych samogłoskach z mniejszą lub większą biegłością.

Pyt. Wiele jest sposobów uczenia się biegłości?

Odp. Biegłość może być ujawnioną wieloma sposobami—głównych jednak jest cztery: 1° Biegłość w Portamento, 2° w Legato, 3° w Picchettato, 4° Martellato*).

Pyt. Który jest sposób najważniejszy?

Odp. Biegłość w Legato, gdyż ta nietylko stanowi zaletę główną biegłości, lecz i prawdziwie pięknego śpiewu. Inne przymioty zdobyć można po zupełnem owładnięciu legato.

Biegłość (agilità) powinna się otrzymywać wolno i stopniowo; oddech zatrzymywać między jedną nutą a drugą, by takowe wyszły jasno jakby młoteczkiem w różnych przerwach uderzane, czyli, martellate. W ten sposób przyzwyczajamy słuch do owładnięcia tonów. Gdy uczący się zdobędzie w zupełności naukę interwalów, może się zająć innemi środkami pomocniczemi. Zbyt różnorodne i pospieszne sposoby uczenia sprowadzają drżenie (tremolando) i osłabienie głosu.

Ćwiczenia powinny być melodyjne i w dobrym smaku.

§ 12

O wymowie.

Pyt. Czy głos ludzki może być traktowanym samoistnie tak jak dźwięk instrumentu?

Odp. Jakkolwiek jestto zupełnie możebnem, jednak praktyka przekonywa nas, że głos ludzki bywa zawsze traktowany z tekstem.

Pyt. W jakim stosunku powinien się znajdować dźwięk głosu ludzkiego i współrzędnego z nim słowa recytowanego czyli tekstu?

Odp. Powinna być zachowana równowaga pomiędzy temi dwoma czynnikami t. j. należy głos wydawać tonem rozciągłym, długo trwającym, tak, by wymowa nie zmniejszała bez powodu właściwej dźwięczności.

Pyt. Na wiele części dzielimy wymowę?

Odp. Na dwie t. j, na **Artykulacyję** i **dźwięk.**

Pyt. Co sprowadza fałszywa artykulacyja?

Odp. Twardość i cierpkość głosu.

Pyt. Co sprowadza dźwięk źle wydobyty?

Odp. Może zachwiać czystość intonacyi i szlachetność wymowy.

*) Wyjaśnienie terminów: Portamento, Legato, Picchettato, Martellato znaleść można powyżej na stronicy 8.

Pyt. Jakie są ćwiczenia prowadzące uczącego się do dobrej wymowy?

Odp. Solfedżija, które są nauką bardzo ważną w szkole śpiewu, ale zastosowane wtenczas do głosu, gdy uczeń już wokalizuje dobrze na **a**, **e**, i bez obawy zniszczenia głosu będzie mógł śpiewać na **do**, **re**, **mi**, etc.

Pyt. Jak powinien się kierować uczeń by uniknąć wadliwej artykulacyi?

Odp. Powinien głównie wystrzegać się używania podwójnych spółgłosek tam gdzie jedna jest tylko, i na odwrót, jak niemniej, by regulował wydech i oparcie głosu, a w solfedżijach, akcentował samogłoski, któremi nuty są nazwane.

Zachowując te warunki otrzyma śpiew poprawny.

Pyt. Kiedy się spotykają w Solfedżijach podwójne spółgłoski?

Odp. Ilekroć za nutą **sol** następują inne nuty i powtórzenie takowych:

Pyt. Z ilu rodzai składają się spółgłoski służące za nazwy nut?

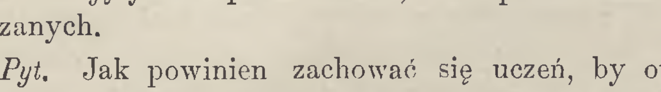
Odp. Z czterech: z językowo-zębowych, z językowo-podniebiennych, z wargowych, i wargowo-zębowych.

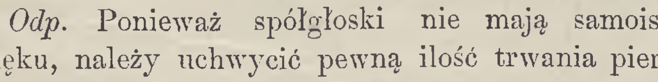
Pyt. Proszę wyliczyć wszystkie wyżej wskazane spółgłoski wraz z nutami do których należą.

Odp. Zaczynam od pierwszej **Do**, która ma spółgłoskę **D**, nazwaną językowo-zębową, gdyż do wydobycia jej używamy języka i zębów. **Re**, mająca spółgłoskę **R**, zwaną językowo-podniebienną, gdyż do wydobycia jej używamy języka i podniebienia. **Mi**, ma spółgłoskę **M**, natury wargowej, gdyż dla wymienienia jej zaciskamy usta, opierając jedną wargę na drugiej. **Fa**, ma spółgłoskę **F**, wargowo-zębową, gdyż współudział warg i zębów jest konieczny przy wymówieniu jej, **Sol**, **La** i **Si** mają spółgłoski językowo-podniebienne, dla powodów wyżej wskazanych.

Pyt. Jak powinien zachować się uczeń, by otrzymać podczas solfedżijów czyste podwójne spółgłoski?

Odp. Ponieważ spółgłoski nie mają samoistnego dźwięku, należy uchwycić pewną ilość trwania pierwszej z dwóch nut; tam gdzie jedna się kończy, a druga się zaczyna spółgłoską, zostawić nienaruszoną drugą, wytwarzając w ten sposób subtelną chwilę milczenia między jedną nutą a drugą np:

*)




---

*) **Uwaga.** Przy śpiewaniu Solfedżyj nie należy zaniedbywać śpiewania wokaliz na samogłoskach **a**, **e**, **i**, **o**. Dla lepszego i czystego wydobycia tonu każdej samogłoski, można w egzercycyjach dodawać **L** np: La, Le, Li, Lo.

Pyt. Jaki jest sposób przyzwyczajania się do czystego akcentowania podwójnych spółgłosek?

Odp. Sposób polega głównie na tem, ażeby uczeń zwrócił szczególną uwagę na czyste wydobycie samogłosek A, E, I, zaokrąglając usta przy samogłosce **O**, unikając wytwarzania dźwięków podwójnych samogłosek np: zamiast Fua, Lua; śpiewać Fa, La etc.

§ 13.

O frazowaniu.

Melodyja podobnie jak mowa składa się z całych okresów. Okres rozdziela się na frazy, a te nakoniec na pojedyncze wyrazy.

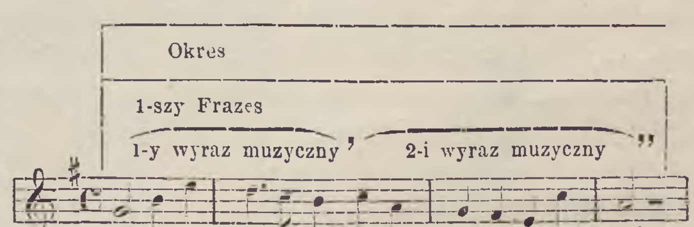
Każdy okres ma chwilę dużego wytchnienia nazwanego kadencyją zupełną, mającą wartość punktu w znaczeniu znaków pisarskich. Każdy okres ma pół wytchnienia, które zowiemy pół kadencyją, mającą wartość średnika, lub dwukropka. Nareszcie dzieli się na ¼ kadencyi, przybierając wartość przecinka. Ktokolwiek czytałby nie zachowując znaków pisarskich, byłby stanowczo niezrozumianym.

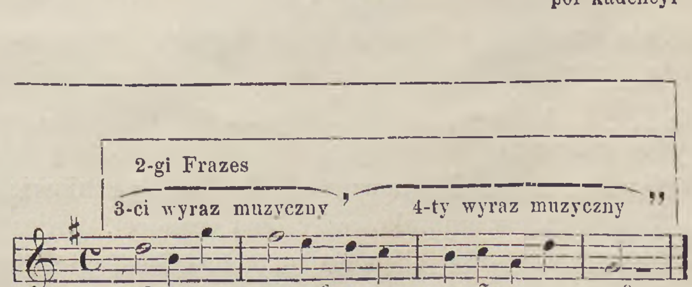
Podobnie i w muzyce niezachowanie wskazanych zasad, robi ją niezrozumiałą i nużącą.

Sztuka więc frazowania polega na wydobyciu wszystkich odcieni frazy i okresu, tak, by się ze sobą nie mięszały.

Koniecznem też jest: 1°) zdanie sobie sprawy z początku i końca każdej frazy i 2°) zachowanie umiejętne oddychania, by ją dopełnić.

Oto jest okres, w którym oznaczamy cały oddech znakiem („) a pół oddech (,) np.





W tym okresie nie należy oddychać po **Re** zaczynającem drugi takt, gdyż fraza melodyjna kończy się **Si**. Nie należy również przedłużać oddychania aż do **Sol** w 3-im takcie, gdyż ta nuta zależy od wyrazu zaczętego od **Do** w takcie 2-im, a zakończonego na **La** w takcie 4-ym. W drugiej frazie byłoby wielkim błędem oddychać po **Fa** w takcie 6-ym, gdyż ta nuta jest obcą względnie do akordu towarzyszącego, a wyraz dopiero kończy się na

Mi w takciem 6-ym. Nie należy również przedłużać oddechu aż do **Si** w takcie 7-ym, gdyż ta nuta zależy od następnego wyrazu, który się zaczyna od **Re** w takcie 6-ym, a kończy się na **Sol** w takcie 8-ym.

§ 14.

O cieniowaniu.

Obok umiejętnego frazowania, konieczną jest jeszcze dla dokładnego uwydatnienia myśli muzycznej, umiejętność nadania każdej frazie właściwego charakteru czyli cieniowania. Cieniowanie bowiem jest podstawą ekspressyi (wyrazistości), i śpiewak nieumiejący używać zasobów ekspressyi, mimo nawet pięknego głosu, i wyrobionej techniki, pozostanie zawsze w granicach mierności. Wielki też nacisk kładziemy na wprawianie się w **forte** i **piano**, i w stopniowe przechodzenie jednego w drugie.

Wytrwałe ćwiczenia w dźwiękach filowanych szybkie dają postępy. Formy wydoskonalenia się w tym kierunku są tak liczne, że tylko ustny wykład oparty na doświadczeniu tych, co słyszeli wielkich śpiewaków, może je wyczerpująco określić. Metoda może tylko wskazać zasady, a wykonanie ich i rozwinięcie jest darem zależącym od szczodrości natury.

Zasady cieniowania są następujące:

1. Każda nuta jakiejkolwiek byłaby wartości, nie powinna być tej samej siły z początku jak na końcu, a ostatecznie musi być zawsze filowaną.

2. Każda fraza idąca w górę, powinna przechodzić z dźwięku słabego w mocny.

3. Każda fraza idąca z góry na dół, powinna przechodzić z dźwięku mocnego w słaby.

4. Każda nuta niezależna od towarzyszącego jej akordu, czy jest krótko lub długo trwałą, powinna być silniej zaakcentowaną, co włosi nazywają „far l'appoggiatura,“ czyli położyć nacisk.

5. Każda nuta odbiegająca od głównej tonacyi frazy, powinna być silniej zaakcentowaną niż ta, która stanowi jej część nierozdzielną,

Cała trudność polega na wyborze właściwego stopnia tej siły, potrzebnej danym nutom. Jeśli jej za mało użyjemy, śpiew staje się zimny, jeśli jej nadużyjemy, wpadamy w przesadę.

Nauczyciel powinien czuwać, by jego uczniowie nie wpadli w wyżej wzmiankowane ostateczności, przestrzegając, by cieniowanie, ekspresyja, były w ścisłym związku ze znaczeniem wyrazów, dla których muzyka była napisaną.

W takcie na dwa tempa, **pierwsze** tempo powinno być zawsze silnem, **drugie** zaś słabem.

W takcie na trzy tempa, **pierwsze** tempo jest zawsze silnem, **trzecie** słabem, a **drugie** raz silnem raz słabem.

Powyższa zasada odnosi się również i do osobnych grup, złożonych z dwóch, trzech i t. p. nut, czyli, tam, gdzie jest ciąg nut tej samej wartości; nuty nieparzyste są zawsze silne, a parzyste słabe.

§ 15.

Zasady ogólne uczenia się z korzyścią.

Pyt. Jaki jest najodpowiedniejszy instrument pomocniczy dla uczącego się śpiewać?

Odp. Fortepijan dokładnie nastrojony do kamertonu, by przyzwyczajać ucho do czystej intonacyi.

Pyt. Jaka jest najstosowniejsza chwila do ćwiczeń głosowych?

Odp. Po dopełnieniu trawienia rannego lub popołudniowego—a najwłaściwszym jest wieczór, czyli czas, w którym siły ludzkie doszły do największego rozwoju.

Pyt. Czy byłoby szkodliwem oddawać się ćwiczeniom głosu, przy pełnym żołądku, lub w czasie rannego trawienia?

Odp. Tak. Gdyż w jednym jak w drugim wypadku, potrzeba częstego oddychania osłabiłaby siłę i równość wydechu z wyraźnym uszczerbkiem głosu.

Pyt. W jaki sposób należy się uczyć by jak największe zdobyć korzyści?

Odp. Należy dać głosowi dźwięk jasny, unikając bacznie **wysilania** i **zgrubiania** tonów.

Pyt. Czy ćwiczenia głosowe należy odbywać w długich lub krótkich przerwach od siebie?

Odp. Należy zachować właściwy wypoczynek, i przestać przed zupełnem wyczerpaniem siły.

Pyt. Na jakiej skali w codziennych studyjach należy wprawiać głos swój?

Odp. Na skali środkowej, opuszczając jedną lub dwie nuty krańcowe, wysokie i niskie.

Pyt. Co może ucznia najlepiej przekonać o nieprawidłowem otwieraniu ust, i niestosownem trzymaniu ciała odpowiednio do zasad zawartych w § 3-im?

Odp. Zwierciadło, w którem uczeń przekona się o wszystkich wadach fizycznych, i złych przyzwyczajeniach

Pyt. W jaki sposób należy traktować pojedyncze ćwiczenia przy ich wykonywaniu?

Odp. Poddać je ścisłej analizie, która przyczyni się do dokładnego pojęcia ich charakteru i przeznaczenia.

Uwagi. Fałszywą jest zasada tych co utrzymują, że do początkujących lekcyj śpiewu jakikolwiek nauczyciel jest dobry. Raz zepsuty instrument głosowy nie da się naprawić, gdy zaś wadliwe instrumenta zawsze na lepsze zamienić można. Pierwsze zwłaszcza zasady położone być winny umiejętnie i sumiennie.

Jest rzeczą niezmiernej wagi, przy początkujących studyjach śpiewać, podług zasad prawidłowego oddychania i z właściwem postawieniem głosu (appoggiem) tonem rozciągłym, tak, aby to przyzwyczajenie stało się drugą naturą.

Niemniej jednak należy się wystrzegać zbytnich wysiłków, gdyż takowe psują głos, robiąc go drżącym. Wada ta prawie zawsze pochodzi z nadmiernego wysilania się, sprowadzającego w następstwach osłabienie mięśni krtaniowych.

Drugą wadą równie niebezpieczną, jest śpiewanie pół-piano bez zasad oddechowych, gdyż męczy gardło, i sprowadza intonacyję ze szkodą prawidłowego oparcia głosu.

Piano powinno być rodzoną siostrą **forte**, i wykonane z tym samym naciskiem, tak, by przechodząc w **pianissimo** było również słyszanem jak **forte**.

Jest również szkodliwem męczenie głosu przeciągłemi ćwiczeniami—należy zachować głos świeży, instrument nieuszkodzony i gotowy do karyjery artystycznej.

Radzimy też zastanawiać się umysłowo nad środkami dotyczącemi przyrządu głosowego, by unikać ile możności zmęczenia tych cennych organów.

Piękny i podług najlepszej metody wykształcony głos, zadziwiająca technika, i zdolność wykonywania odrazu nieznanych kompozycyj, nie stanowią jeszcze skończonego śpiewaka. To wszystko potrzebne jest śpiewakowi by nie używał ozdób i dodatków sprzecznych z harmoniją, melodyją, naturą i charakterem śpiewu. Śpiewak również winien znać gruntownie swój język, aby wyrazy dokładnie wymawiał, akcentował je należycie, znał właściwe ich znaczenie i umiał oddać wszelkie odcienia stylu.

W ogóle śpiewak powinien starać się o wykształcenie nietylko specyjalne, gdyż zarówno karyjera sceniczna jak i koncertowa wymagają znajomości historyi i poezyi, na których muzyka wokalna głównie się opiera.

§ 16.

O zachowaniu głosu.

Głós ulega niekiedy chorobom, czasem nieuleczōnym i sprowadzającym jego utratę. Najlepszą przeciw temu, nieszczęściu obroną jest umiarkowanie we wszystkiem i jak najregularniejsze życie.

Strzedz się jednak należy zniewieściałości.

Obmywanie codzienne szyi i piersi zimną wodą jest dla wielu dzielnym środkiem uchronienia się od zaziębień. Szczególniej zaziębienia nóg unikać należy.

Ćwiczenie głosu zbyteczne, zwłaszcza w bardzō wysōkich i bardzō niskich tonach jest szkodliwe. Ponieważ jednak egzercytōwanie jest koniecznem, odbywać je więc należy głównie w środkōwym rejestrze, i czynić częste odpoczynki. Tym sposobem przyrządy głosōwe zaprawiają się do pracy i cōraz energiczniej ōpierają się zmęczeniu.

Zajmować się zbytecznie muzyką instrumentalną nie należy. Instrumenta smyczkōwe a nawet fortepijan, gdy chcemy biegłość na nim wysōko posunąć, utrzymują organizm w naprężeniu, które szkodliwie oddziaływać może na głos. Gwałtowne wysilanie się w bieganiu, skakaniu, fechtowaniu, i t. p., jak i taniec **zbyteczny**, zaniechane być powinny. Unikać też należy długiego przy stole pisania, bō wtenczas górna część ciała w szkodliwem znajduje się skurczeniu. Nie trzeba śpiewać w pokoju, gdy jest zbyt chłodno—nie rozmawiać na powietrzu wilgotnem, lub pōd wiatr. Oddychać zawsze przez nos, tym spōsōbem pówietrze więcej ogrzane wpływa do płuc.

Czytanie i rozmowa głośne są również zbyt szkodliwe. Nie należy zwłaszcza dużo mówić w dzień wystąpienia. Palenie tytoniu, niewywczas, zgubnie wpływają na głos.

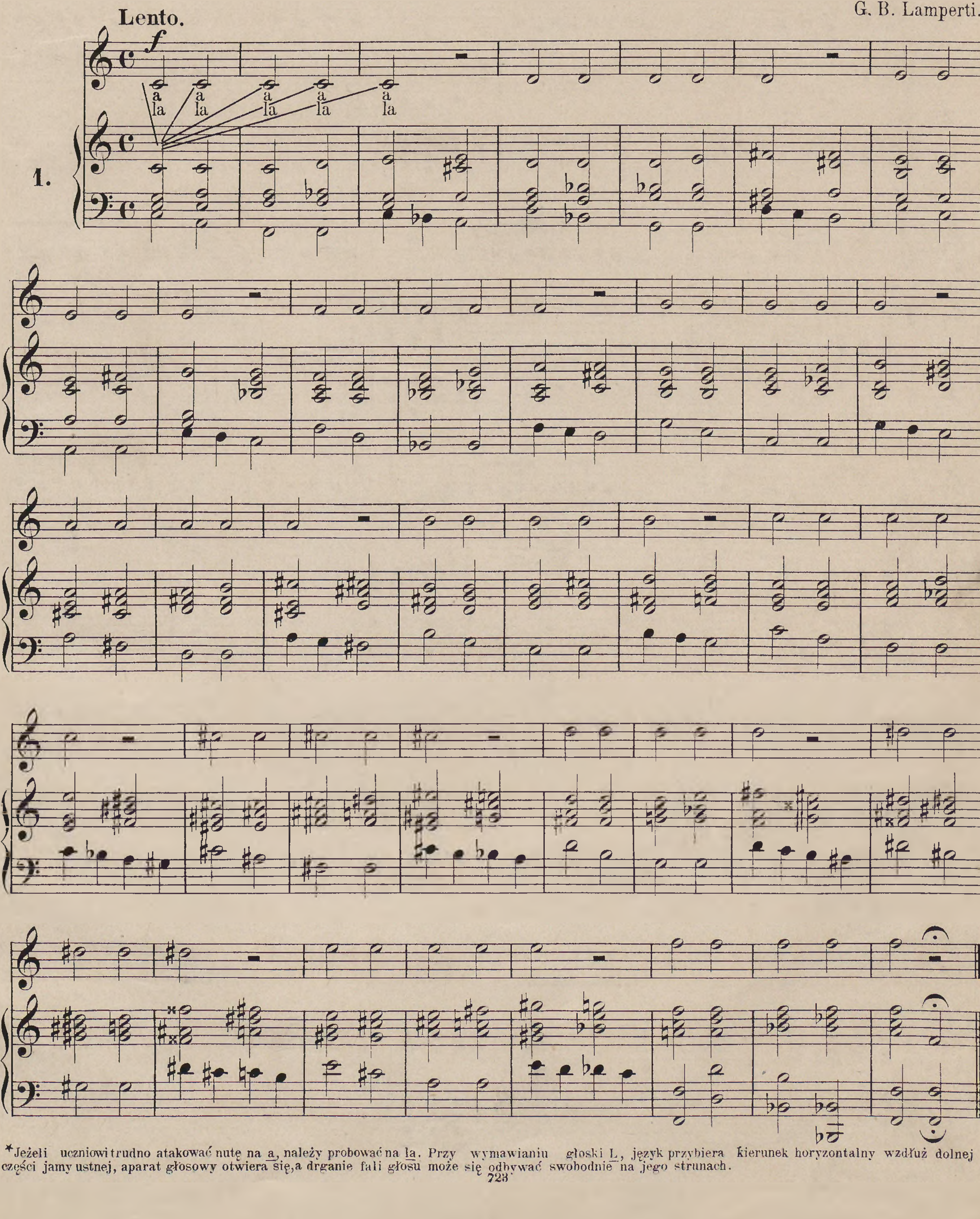
Co do pokarmów, należy unikać wszelkich korzennych pōtraw, zbytecznych kwasów, gorących napojów, i napojów wyskokowych.

Śpiewać nie należy wcześniej jak w trzy gōdziny po obiedzie, żołądek bowiem pełny ciśnie na przeponę (diaphragmę) ku górze, przez co zmniejsza ōbszerność klatki piersiowej, i utrudnia głębsze i swobodniejsze oddychanie.

Ćwiczenia na postawienie głosu.

Ćwiczenie to Mezzosopran może śpiewać od C do E. Kontralt i Bas od A do D. Tenor i Sopran od G do F. Baryton od C do D.
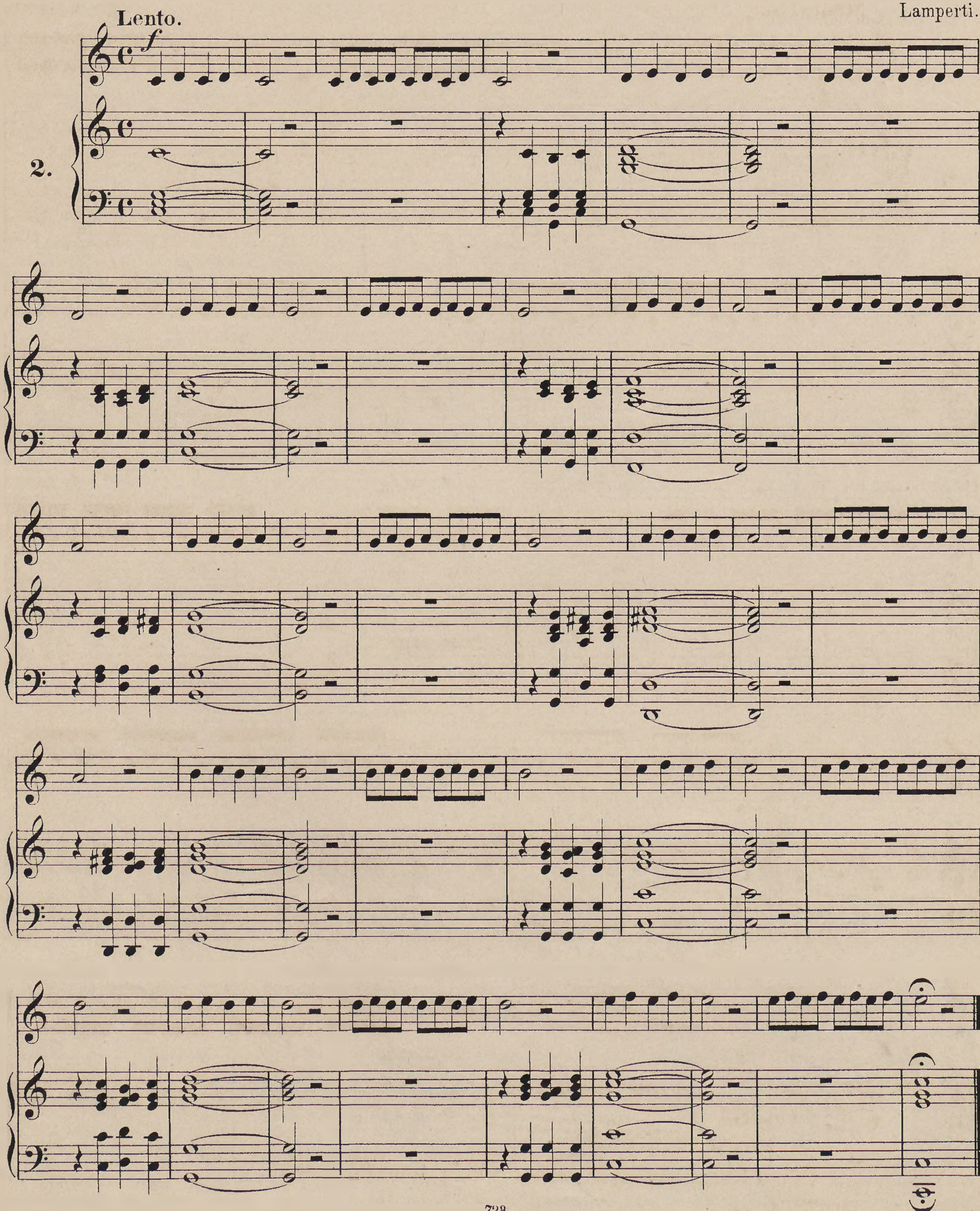
G. B. Lamperti.



*Jeżeli uczniowi trudno atakować nutę na a, należy probować na la. Przy wymawianiu głoski L, język przybiera kierunek horyzontalny wzdłuż dolnej części jamy ustnej, aparat głosowy otwiera się,a drganie fali głosu może się odbywać swobodnie na jego strunach.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do E Kontralt i Bas od A do D. Tenor i Sopran od G do F. Baryt. od C do D.
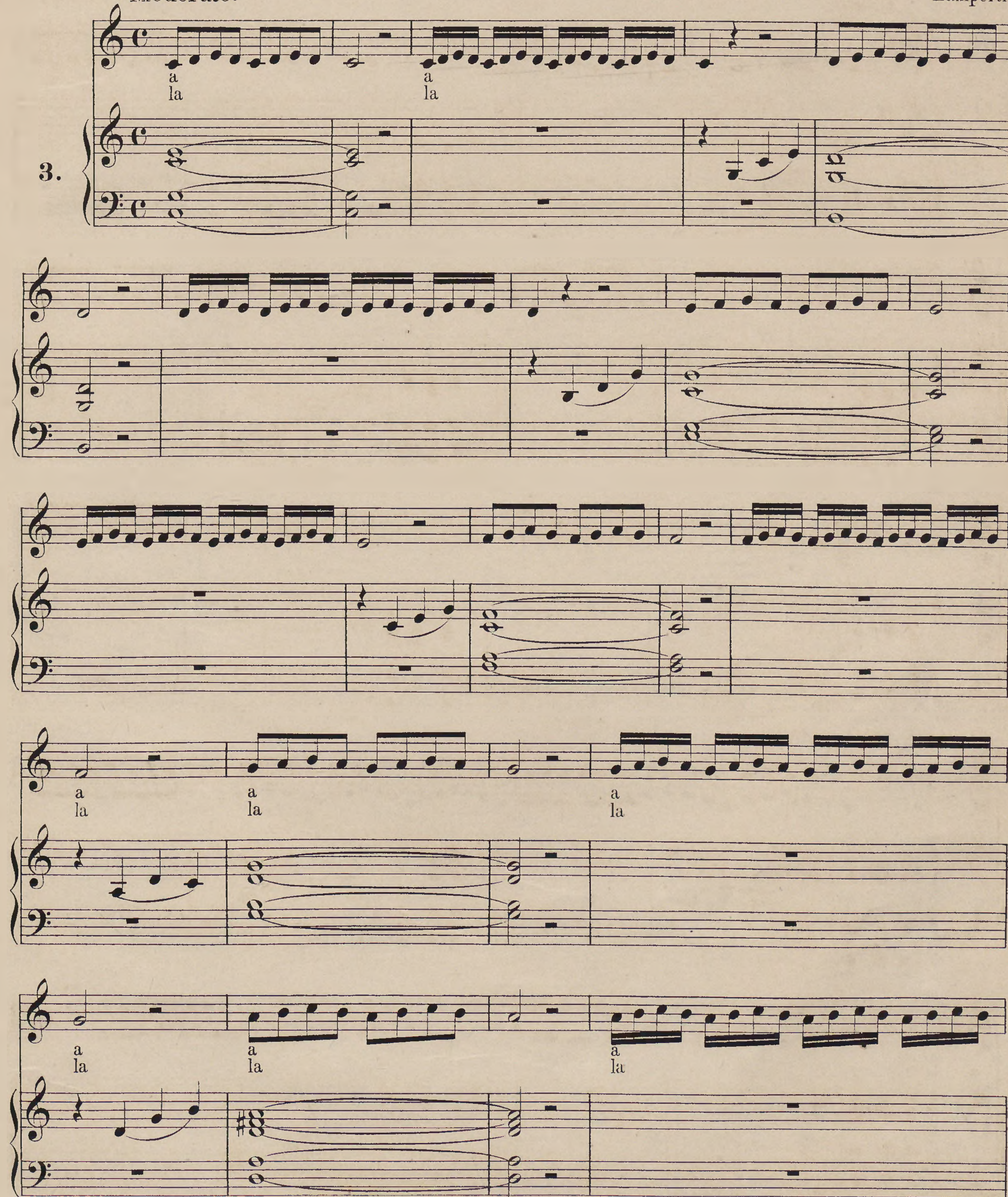
Lamperti.

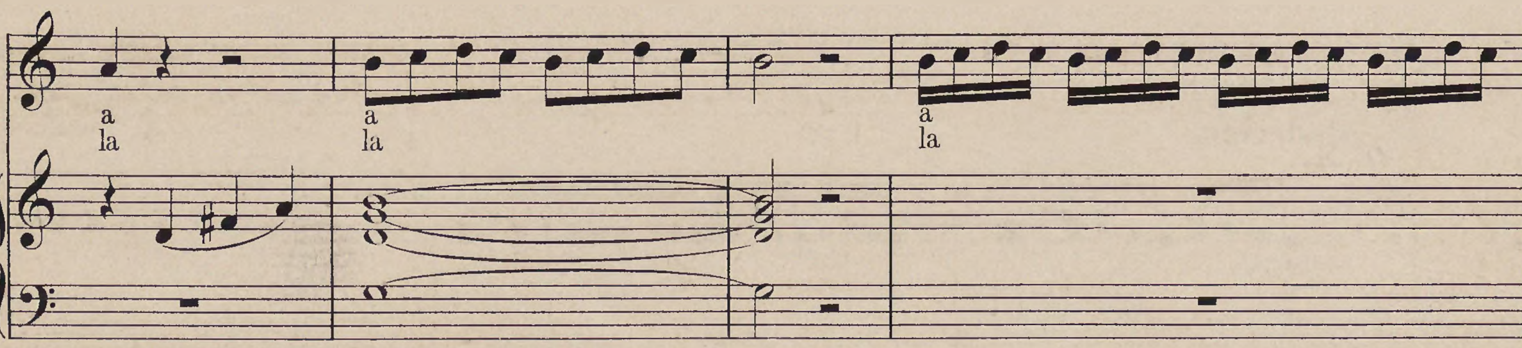


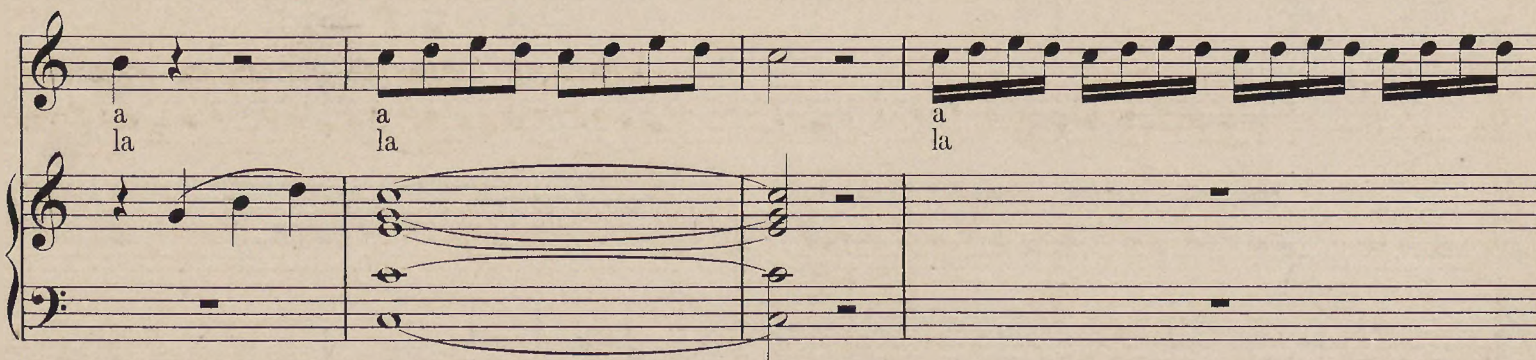
Ćwiczenie to mogą śpiewać Mezz. Sopr. od C do E Kontralt i Bas od A do D. Tenor i Sopran od G do F, Bar. od C do D.
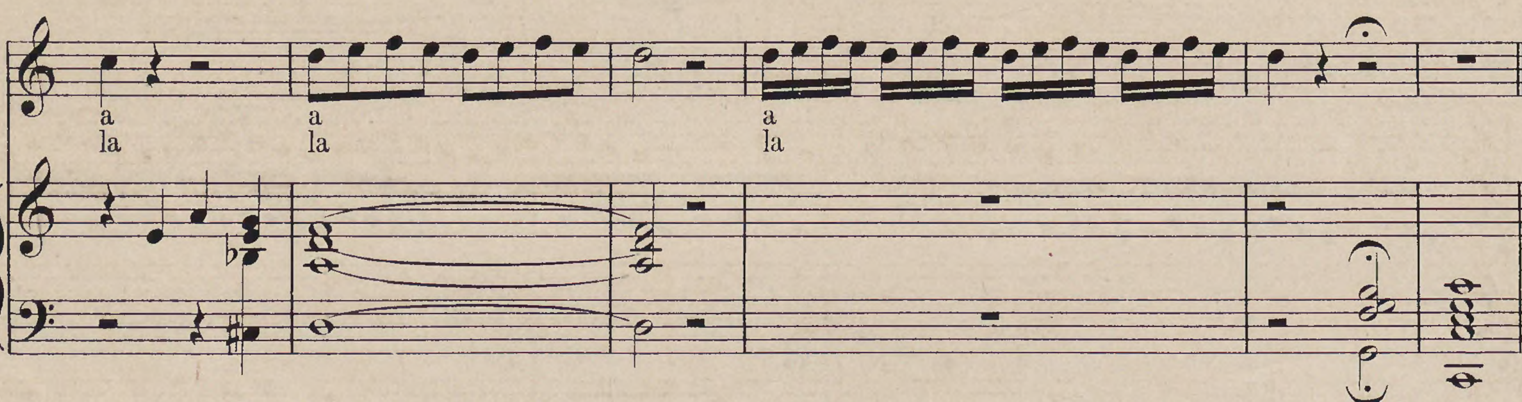
Moderato.

Lamperti.
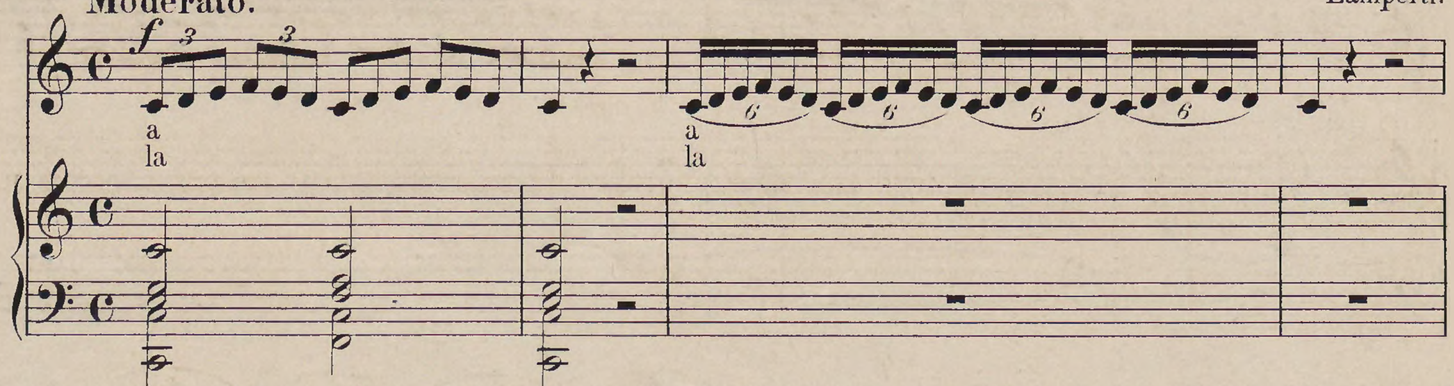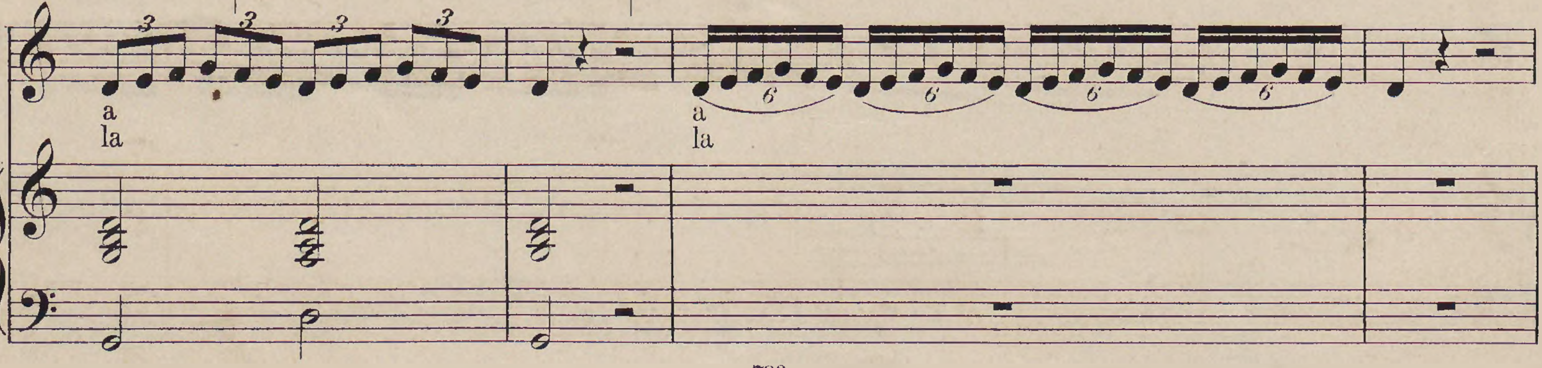








Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do E, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od G do F, Bar. od C do D.

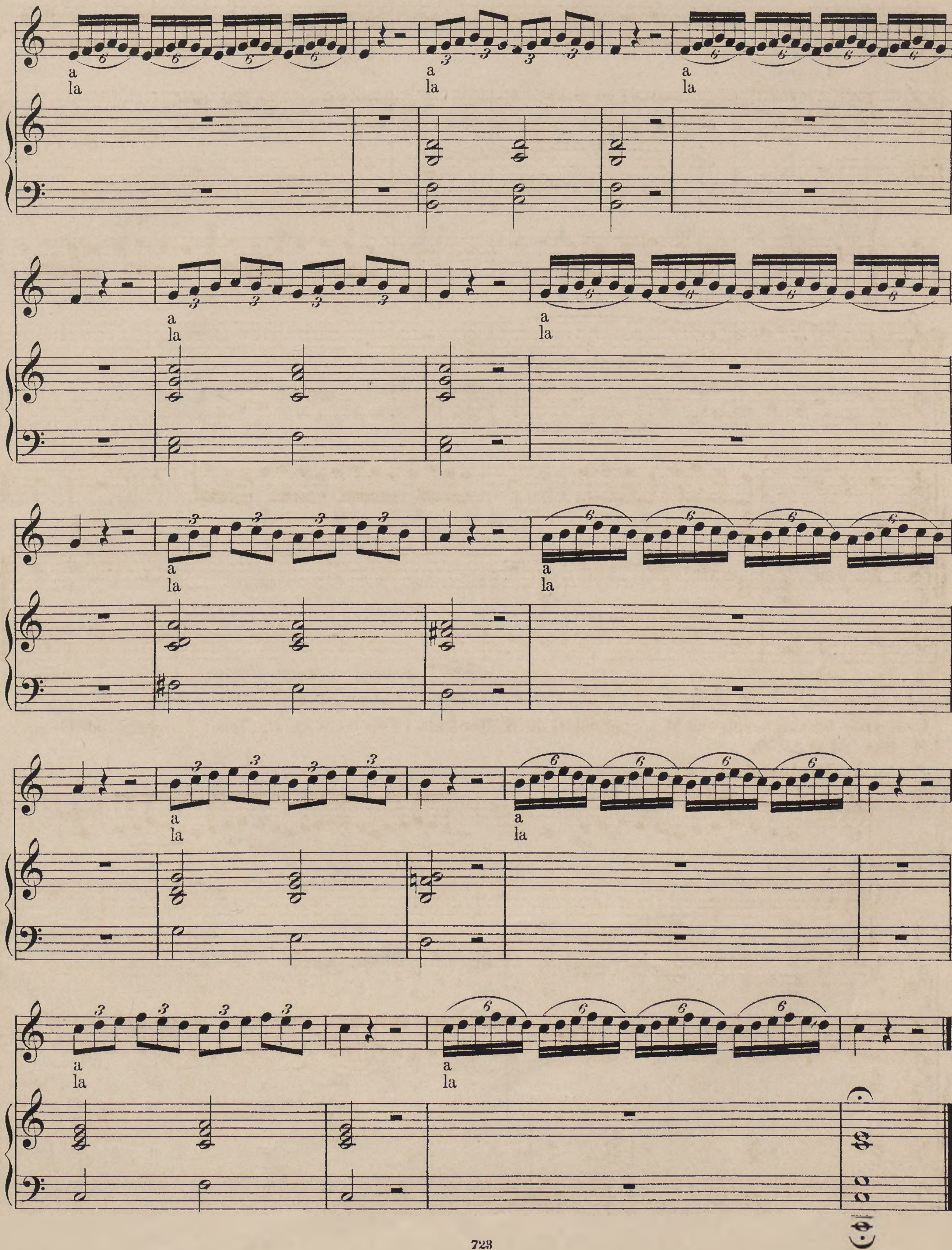
Moderato.

Lamperti.

4.





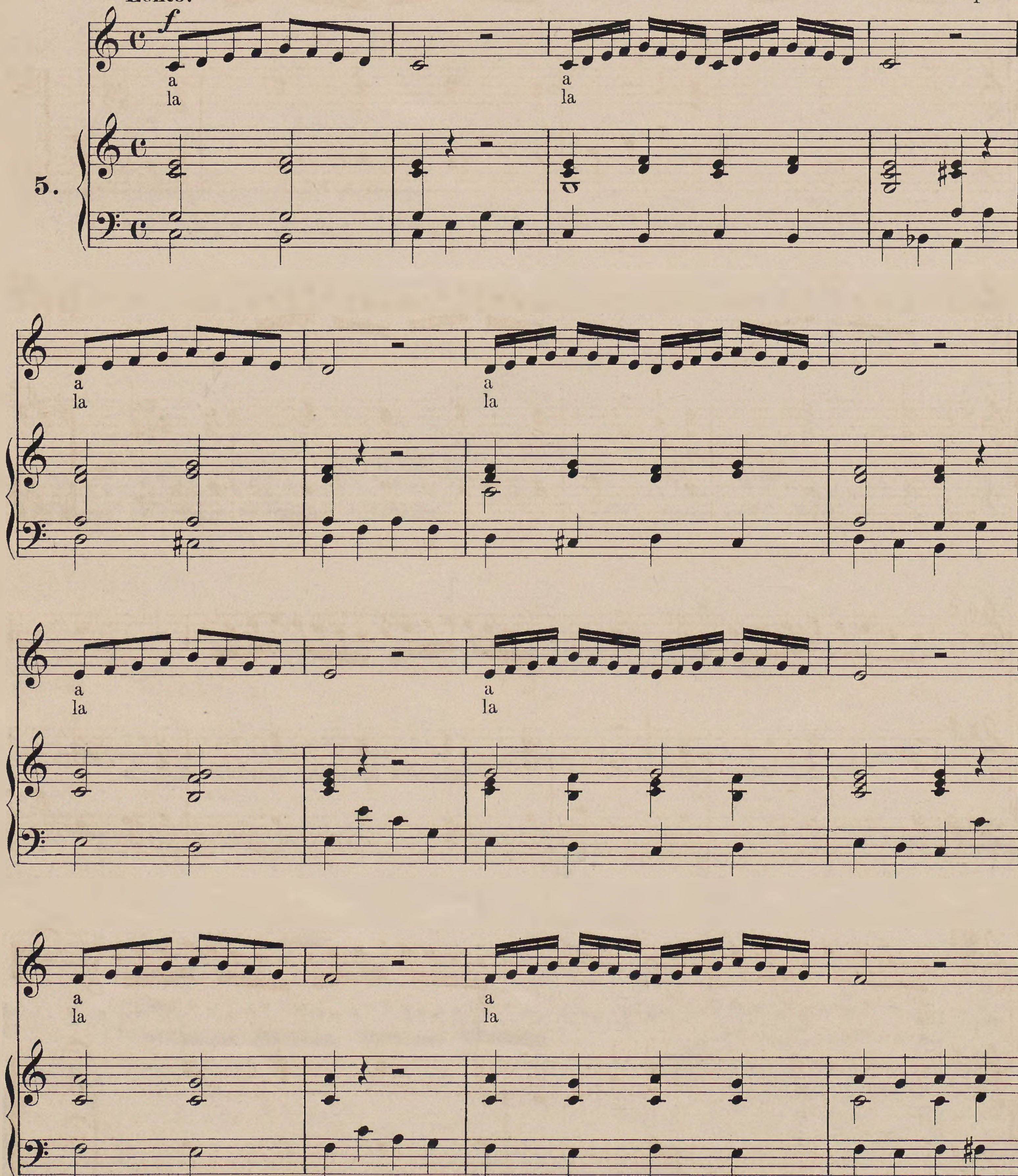

a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la

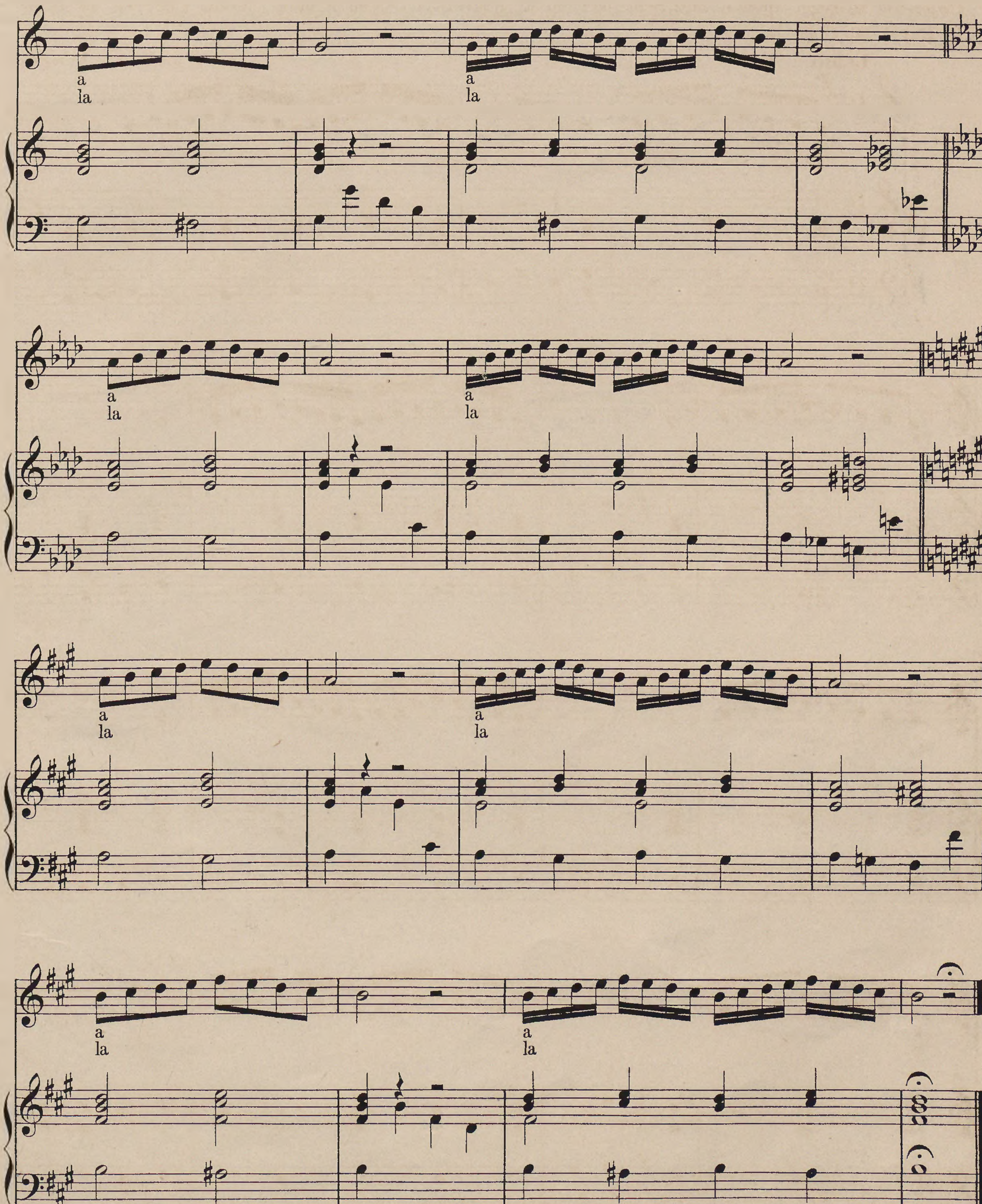
Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez.Sopr. od C do E, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od D do F, Baryt. od C do D.

Lento.

Lamperti.
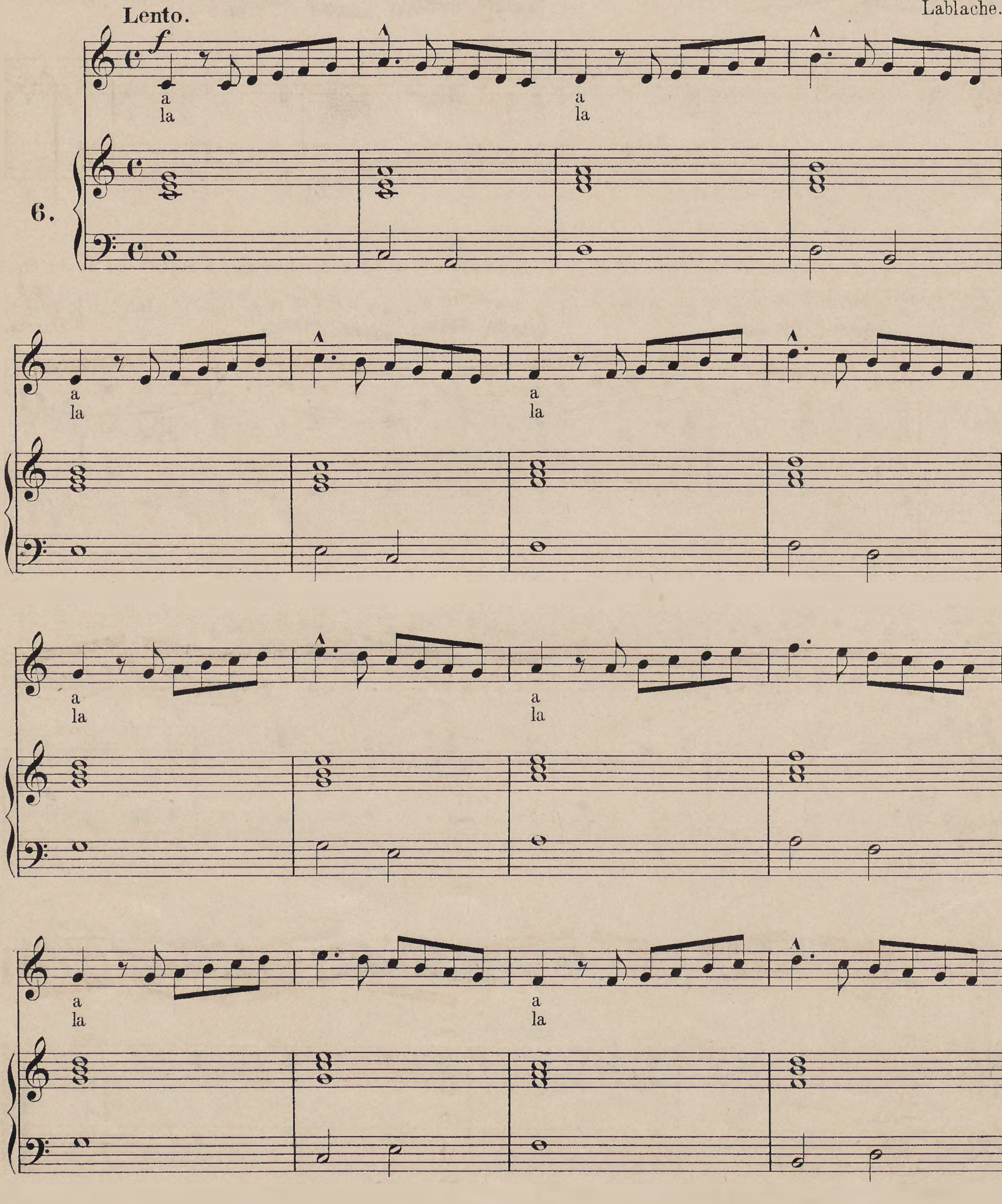
5.

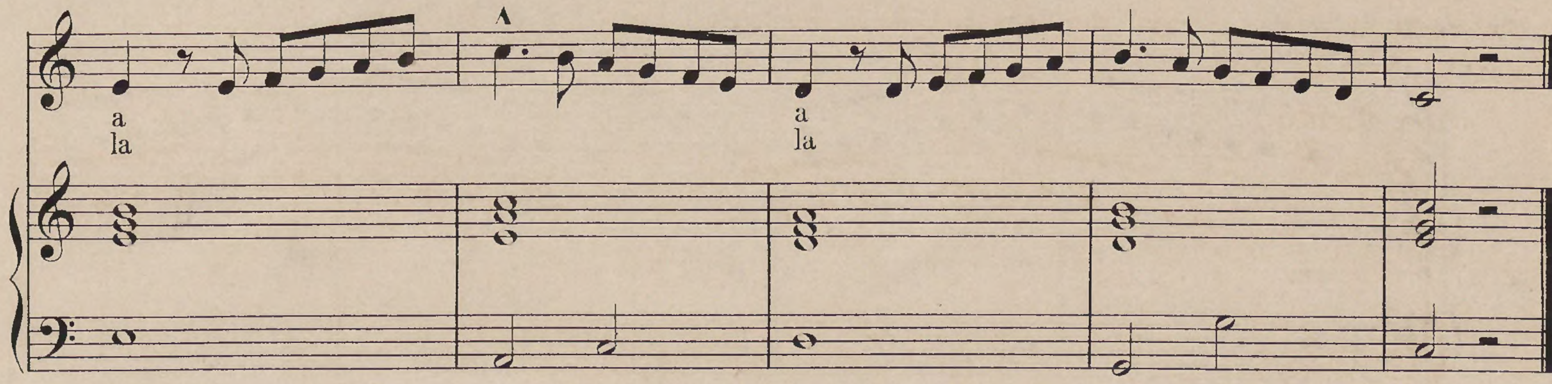



a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la
a
la

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez.Sopr. od C do E, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopr. od D do F, Baryt. od C do D.

Lablache.
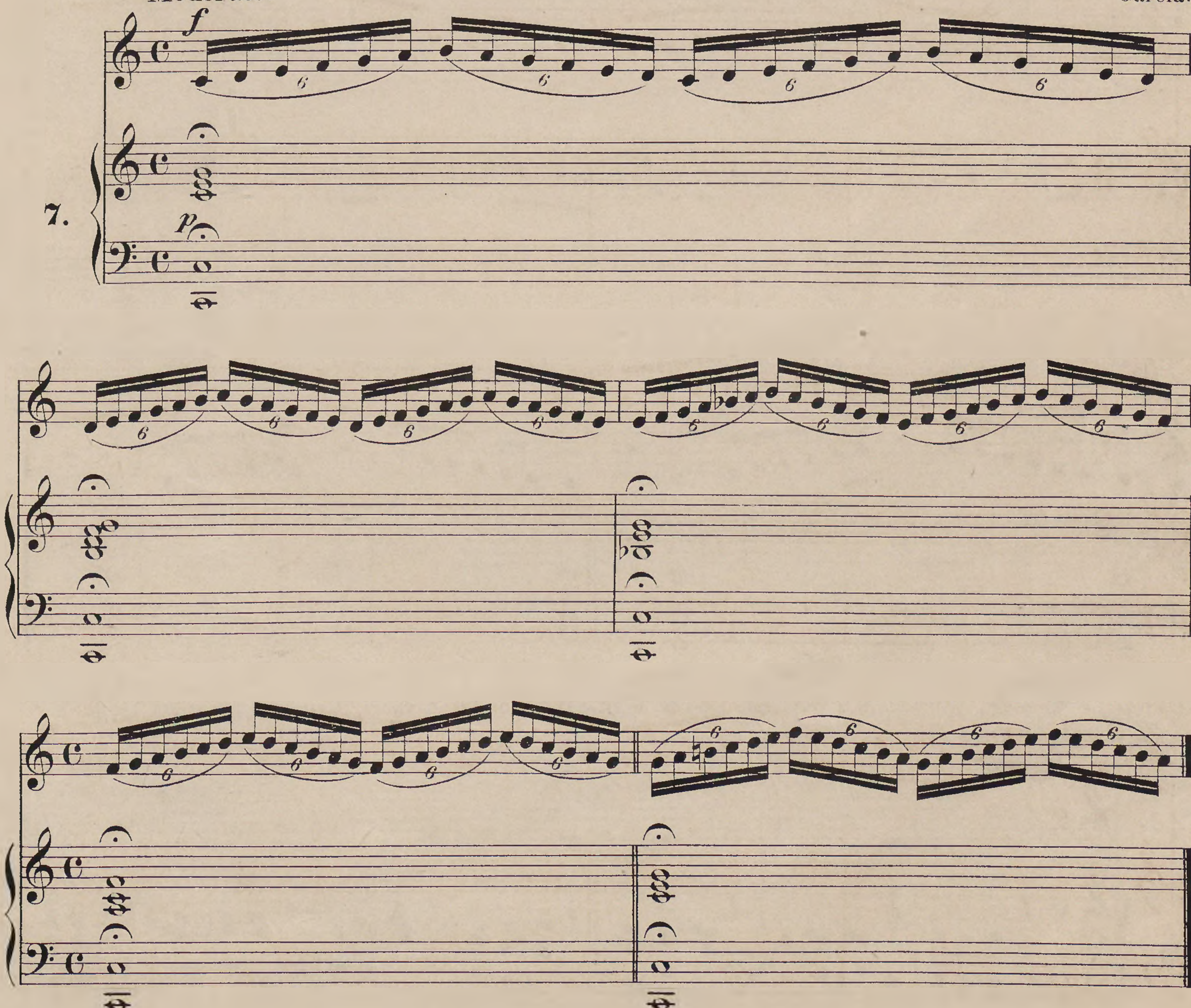




Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do F, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od D do G, Baryt od C do E.

Moderato. Garcia.
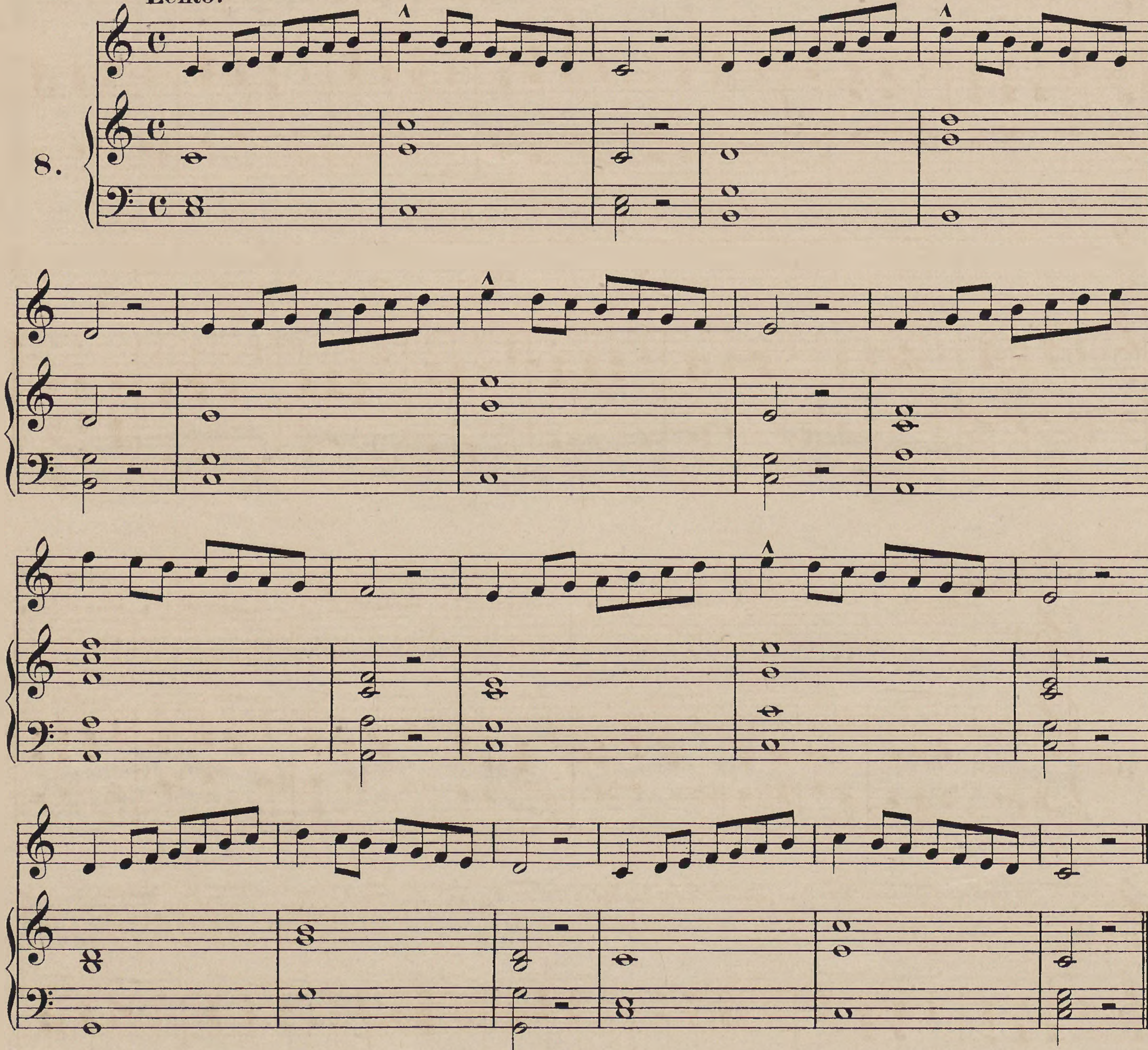
7.



Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do F, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od D do G, Baryt. od C do E.

Lento. Lablache.

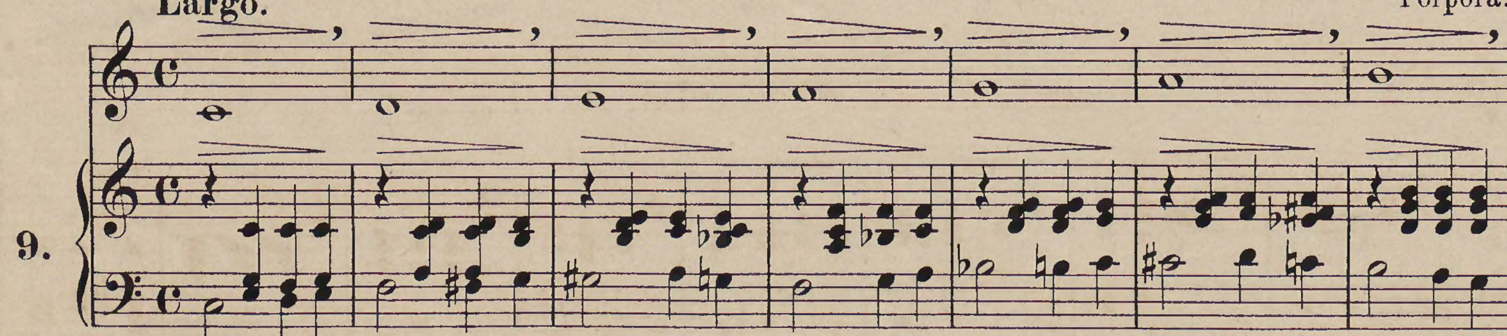
8.

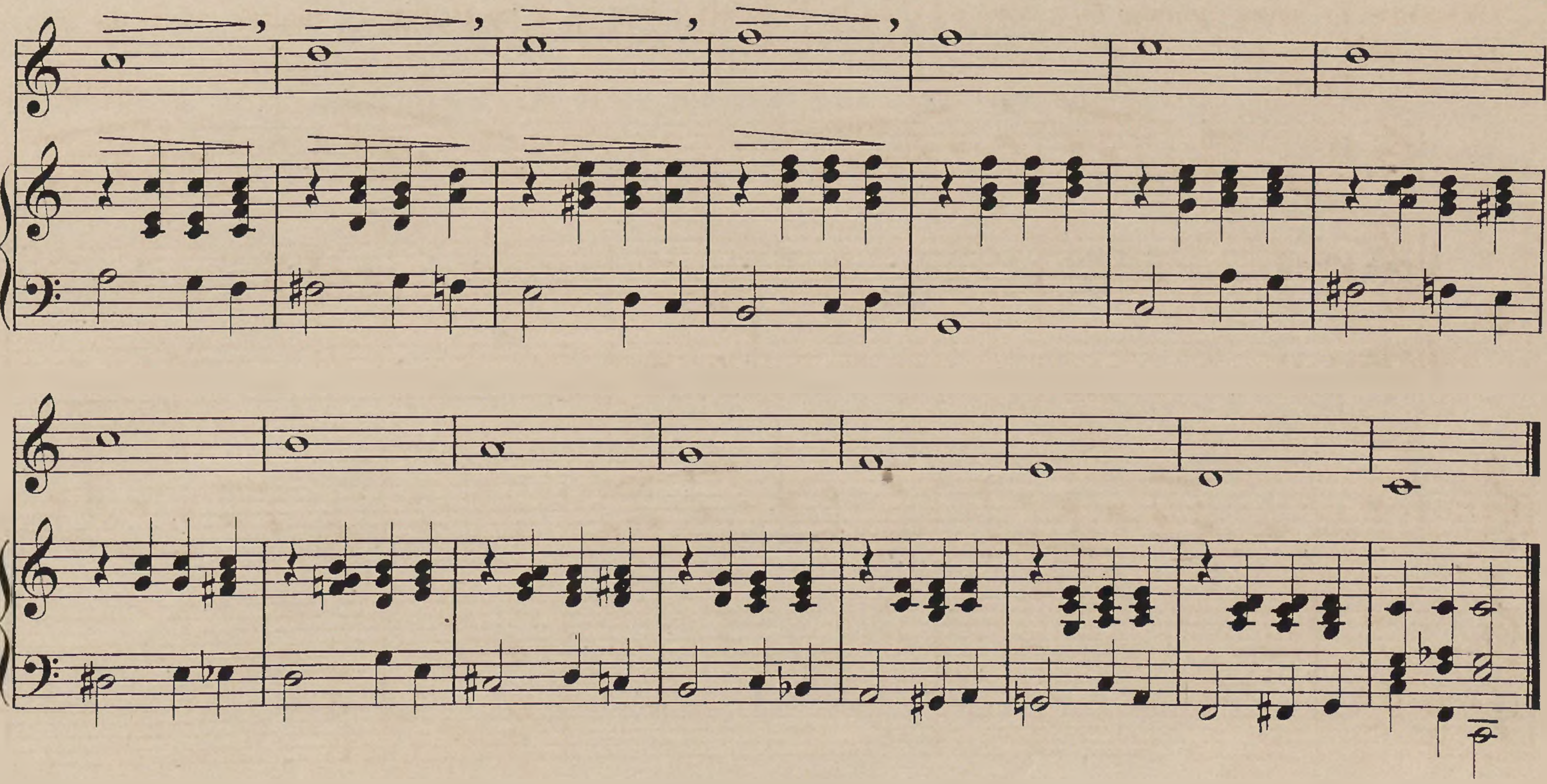


Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do E, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od G do F i G, Baryt. od C do Es.

Largo. Porpora.

9.

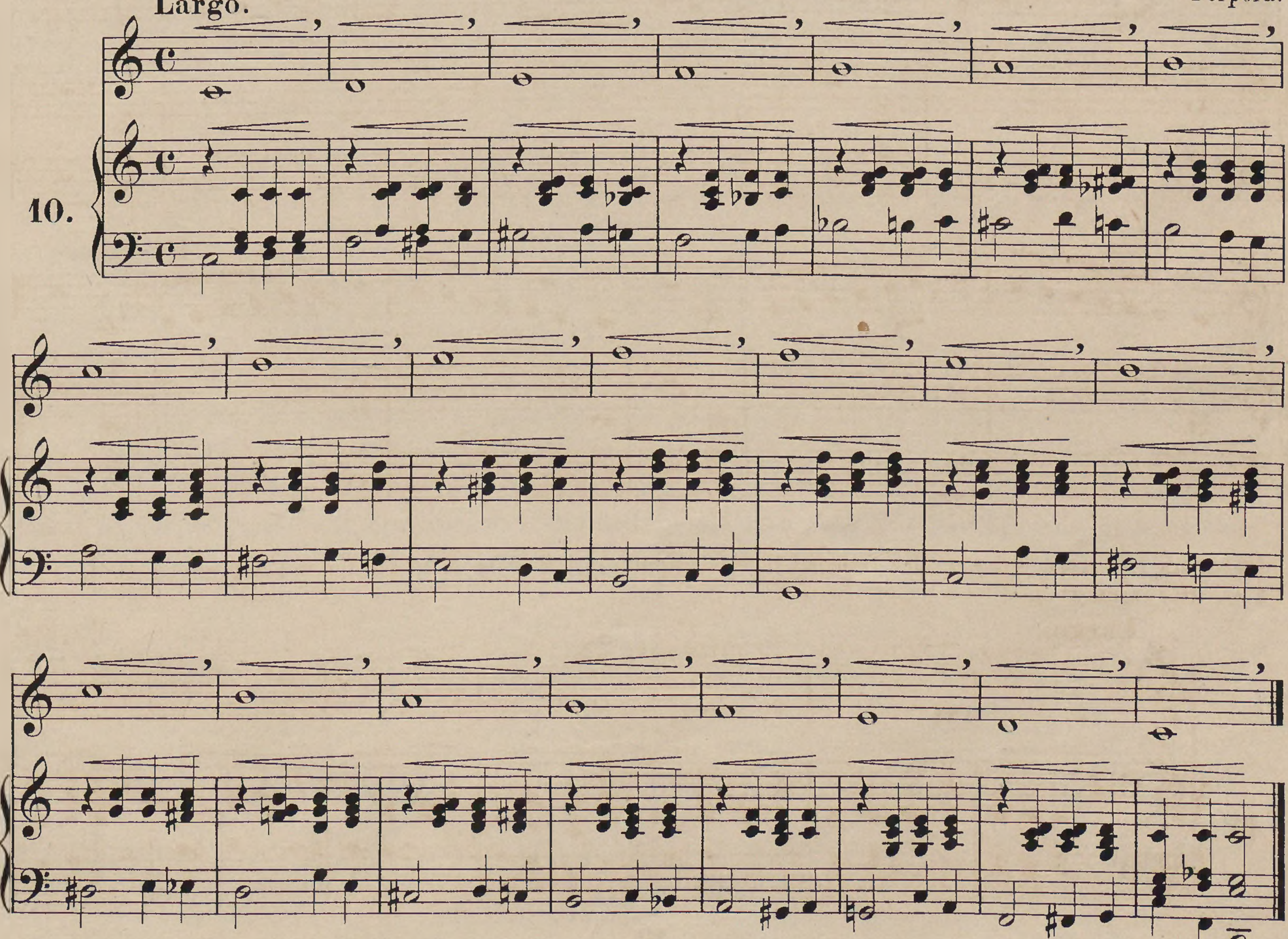




Largo.

Porpora.

10.
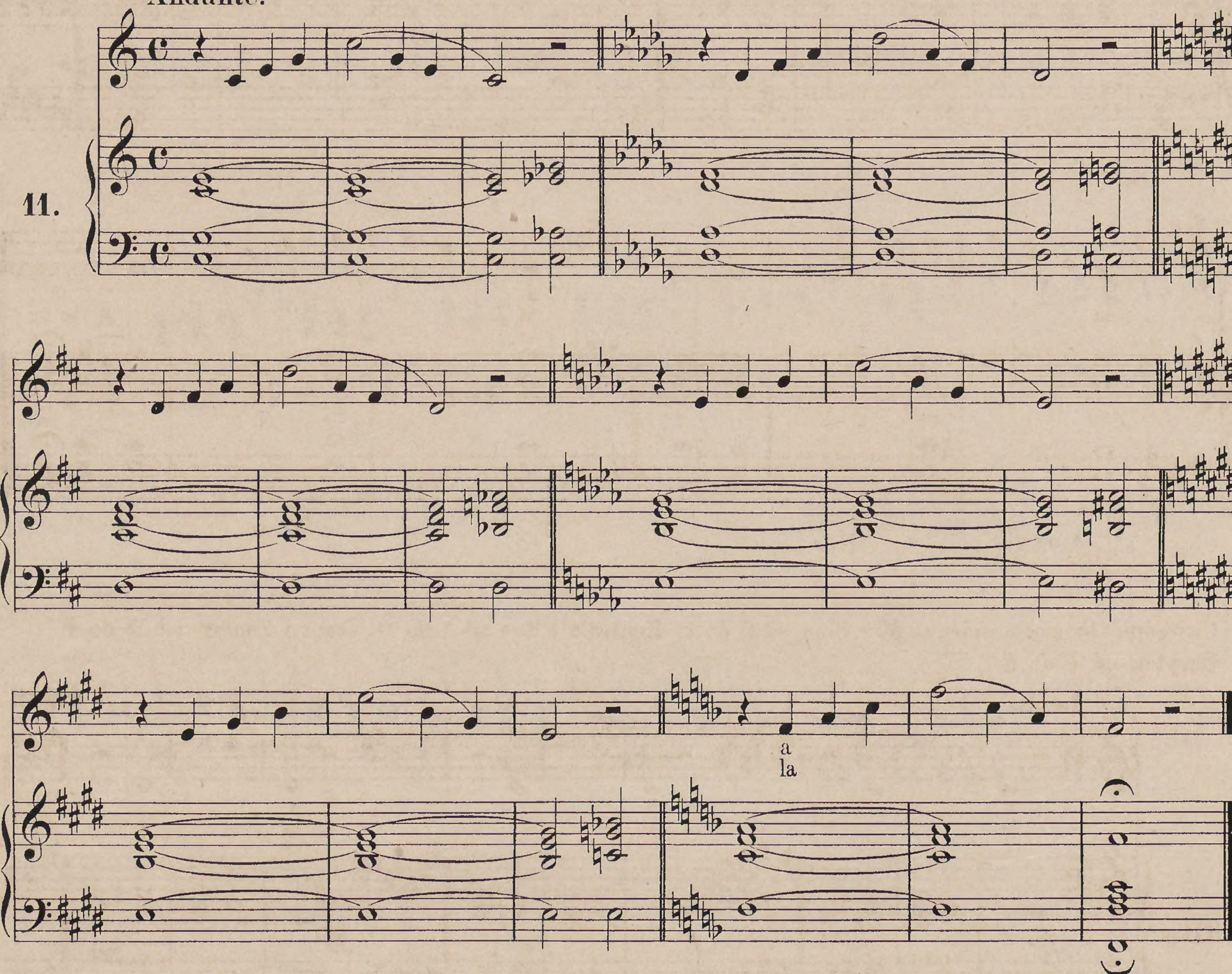


Na rozwinięcie i wyrównanie głosu.

Ćwiczenie to mogą spiewać Mez. Sopr. od C do F, Kontralt i Bas od A do D. Tenor i Sopr. od D do F, Baryt. od C do E.

Lamperti.
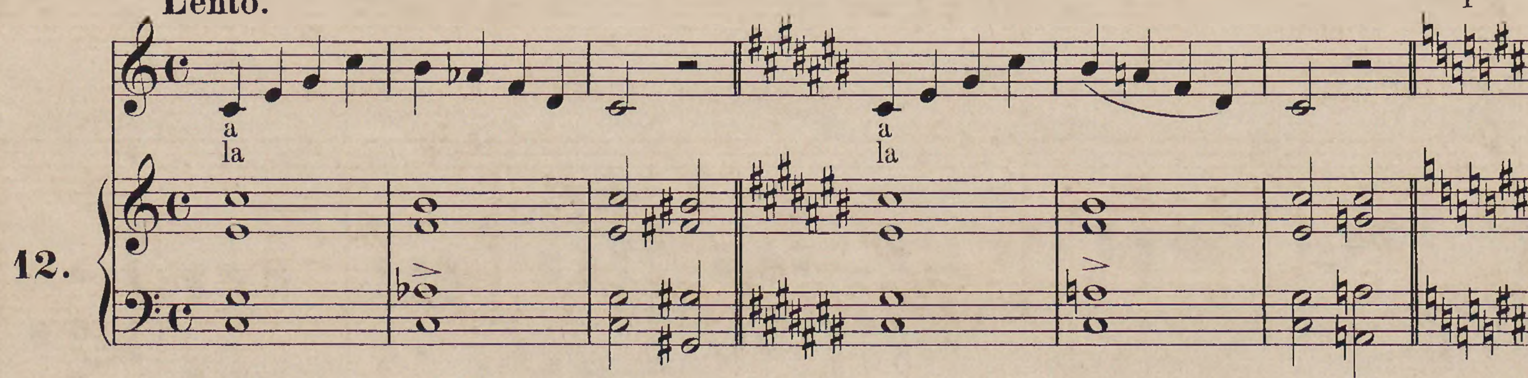
Andante.

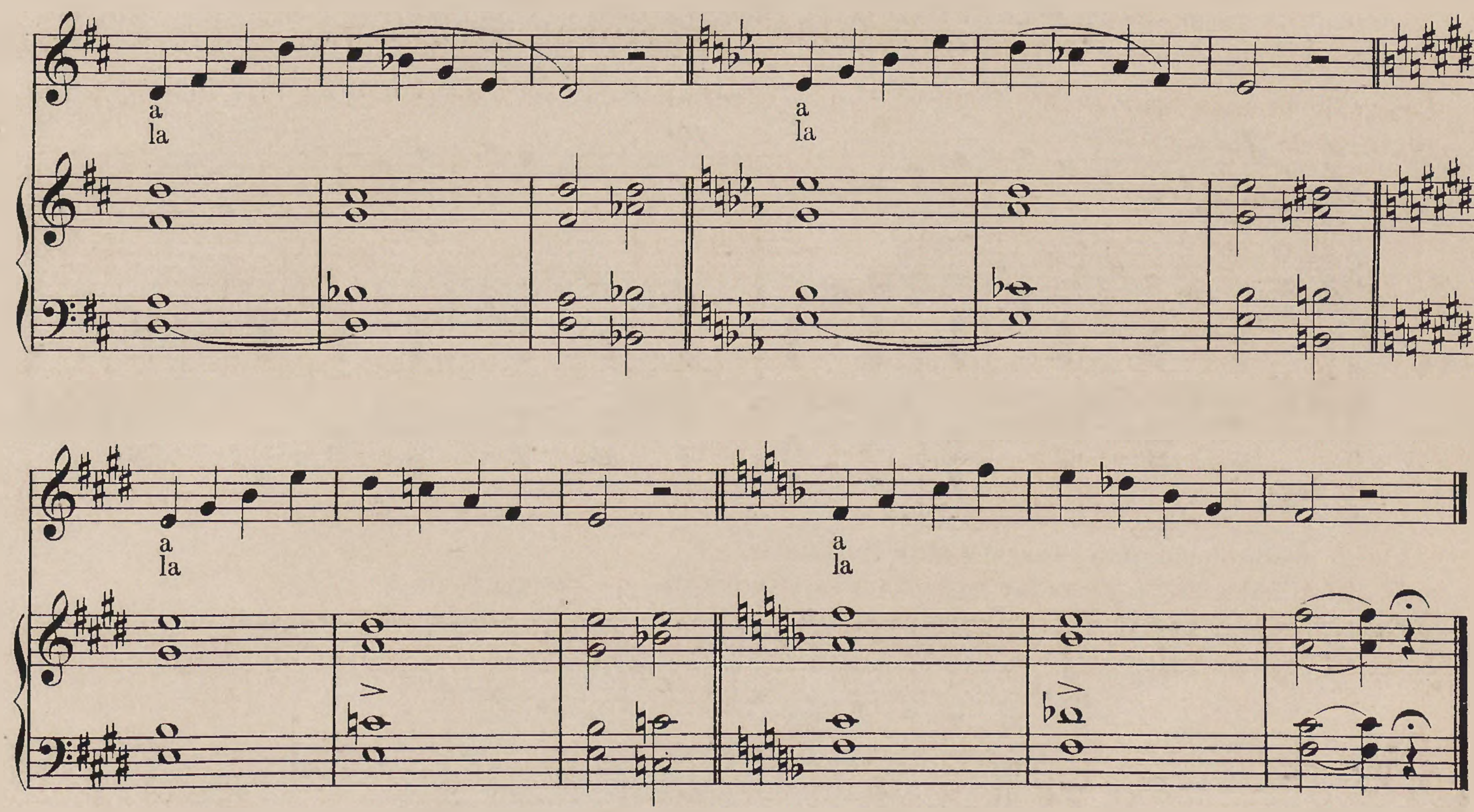


Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do F, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od D do G. Baryt. od C do E.

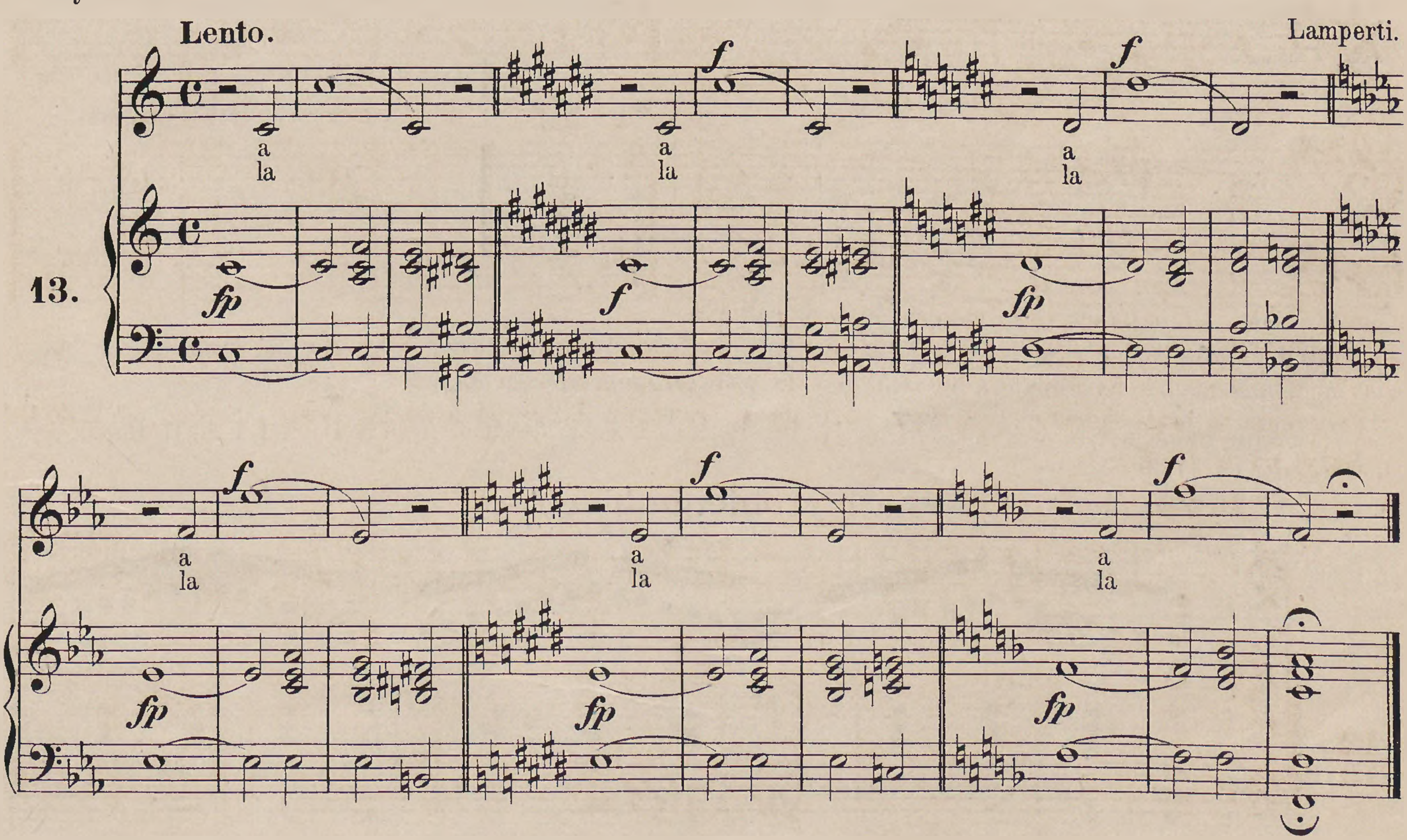
Lamperti.

Lento.



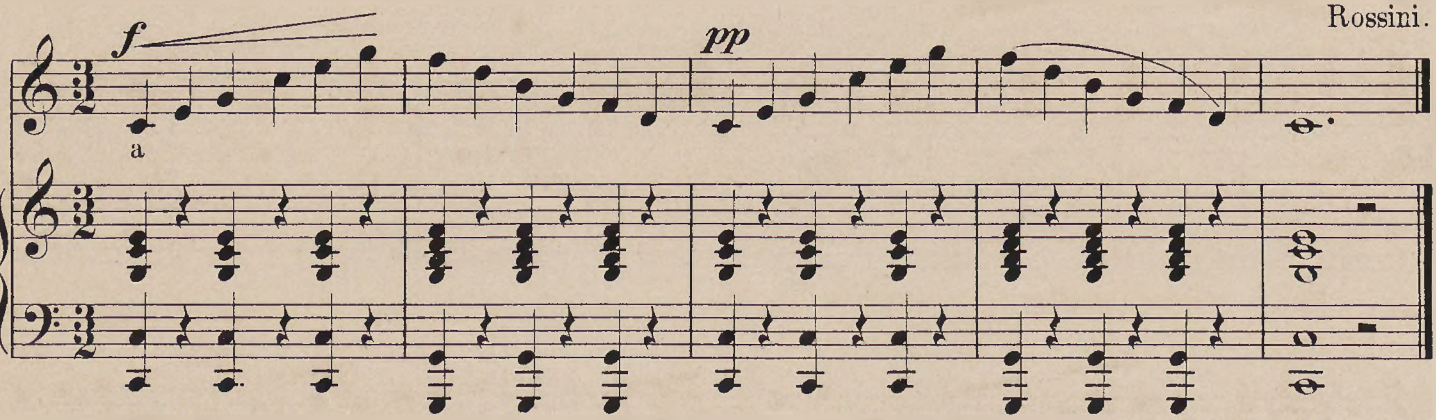


Ćwiczenie to mogą spiewać Mez. Sopr. od C do F. Kontralt i Bas od A do D. Tenor i Sopran od D do F. Baryton od C do E.



Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G i A. Mez. Sopr. od B do G. Kontralt od A do F. Bas od A do E. Baryt. od B do F. Tenor od C do G i A.

Rossini.

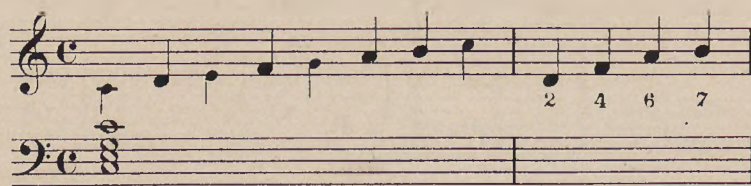


14.

Uwagi zastosowane przy wykonywaniu Biegników.

P. Które odległości (interwale) w gammie są trudniejsze do wyśpiewania?

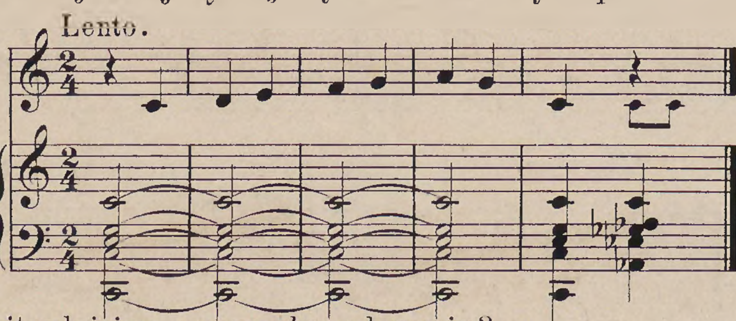
Odp. Sekunda, kwarta, seksta i septyma, jako niewchodzące do akordu podstawowego.



Nuty te bywają zwykle brane za nisko, i o tem głównie pamiętać należy.

P. Jak powinien postępować uczący się, by z zupełną swobodą, bez najmniejszego wysiłku wydobyć tę nutę?

Odp. Powinien wolno wprawiać się w następujacem ćwiczeniu, kładąc główny nacisk na nuty wyżej wskazane przy zachowaniu jak największej czystości intonacyi. np.



e. c. t. dokąd pozwala rozciągłość głosu wydobytego z łatwością

e. c. t.

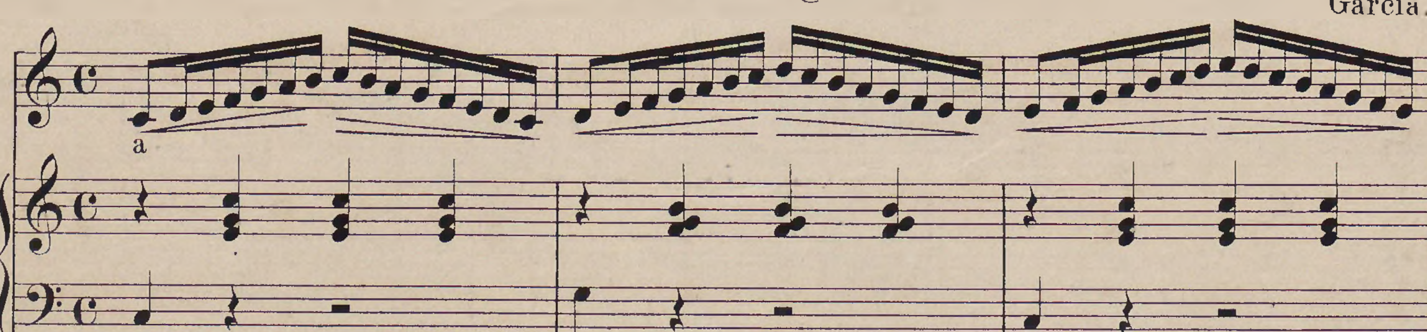
P. Jakie są najtrudniejsze gammy do wykonania?

Odp. W górę idące z małemi wyjątkami. Tutaj należy dać baczność, aby głos na kwarcie nie dążył do obniżania się na tercyję, a na septymie do podwyższania się ku oktawie.
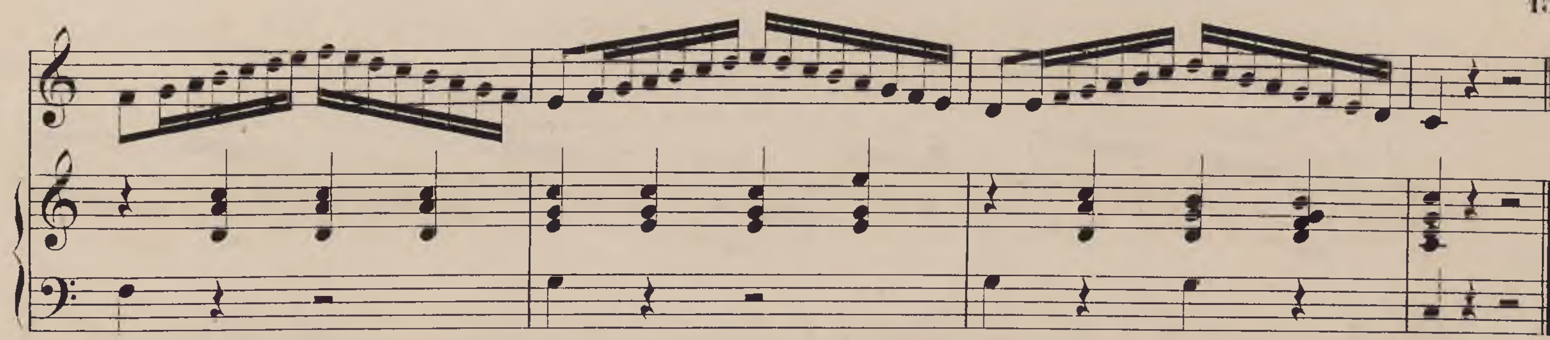
Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od D do G. Mez Sopr. od C do F. Kontr. od A do E. Bas od A do D. Baryt. od C do F. Tenor od D do G.

Na wyrobienie biegłości.

Garcia.



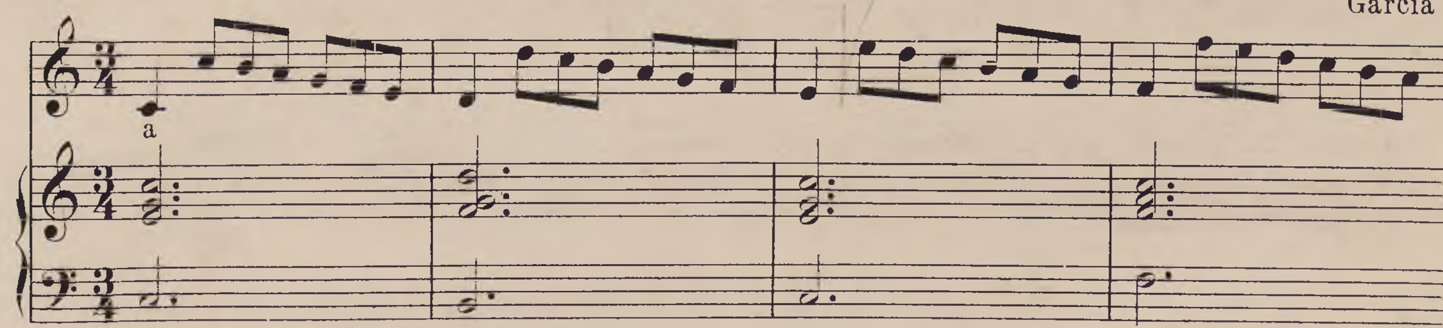
15.

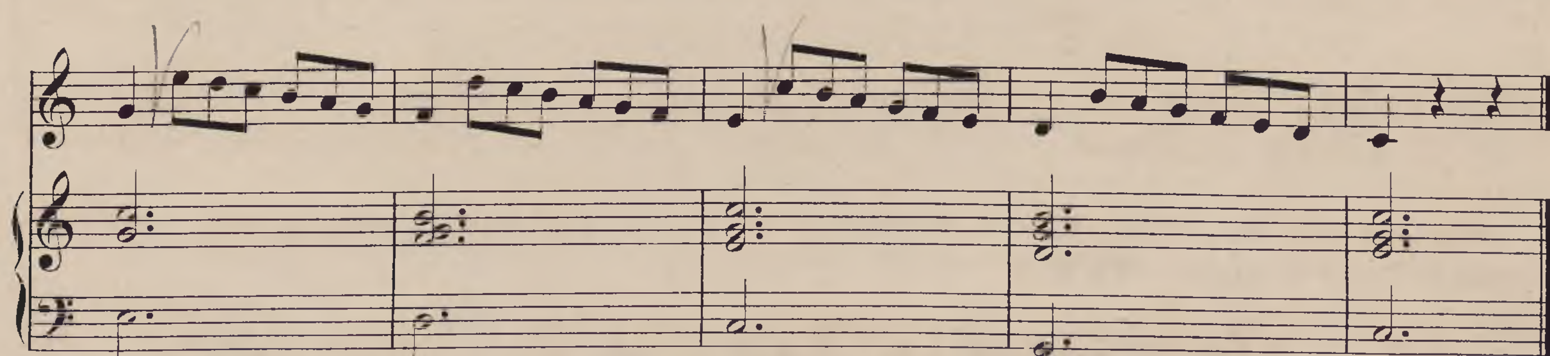


Można śpiewać podług wskazówek w Ćw. 15.

Garcia

16.

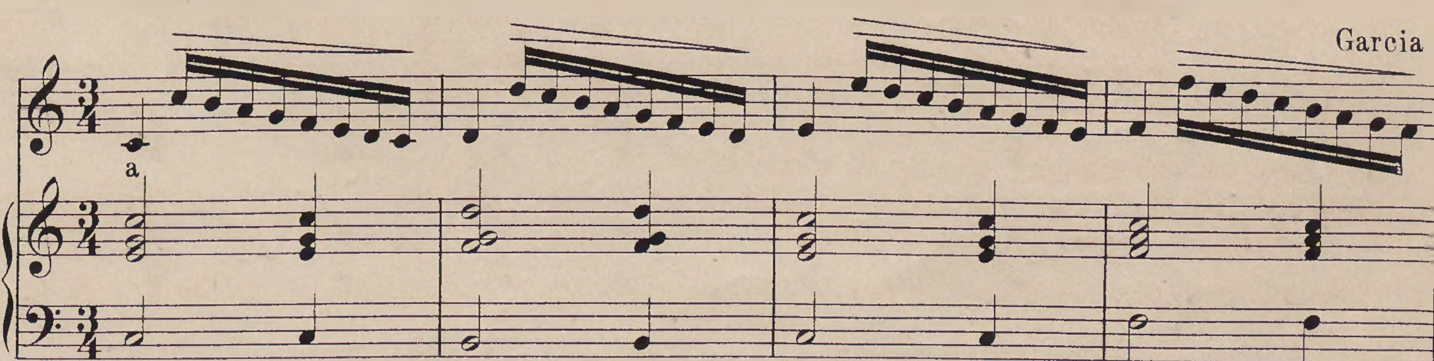


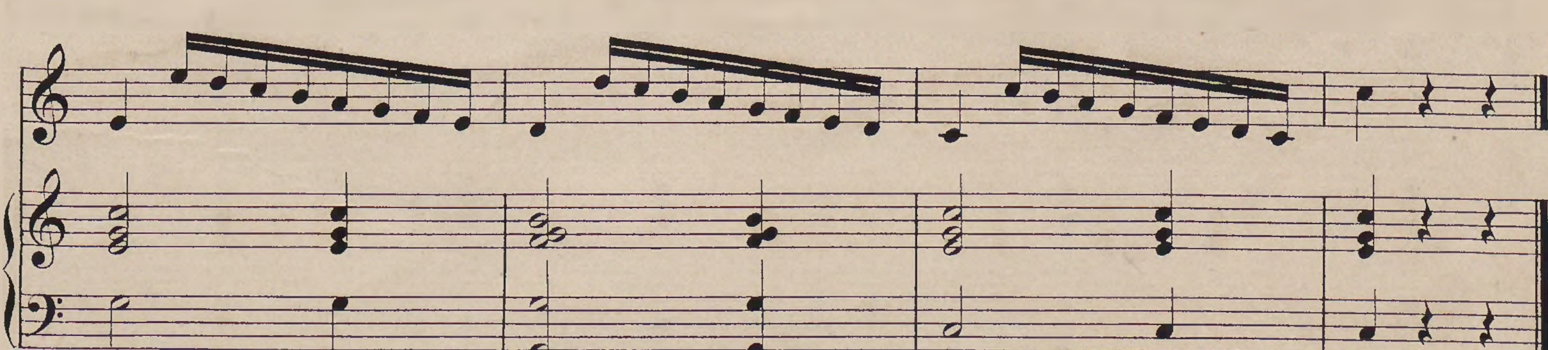


Jak w Cw. 15.

Garcia

17.
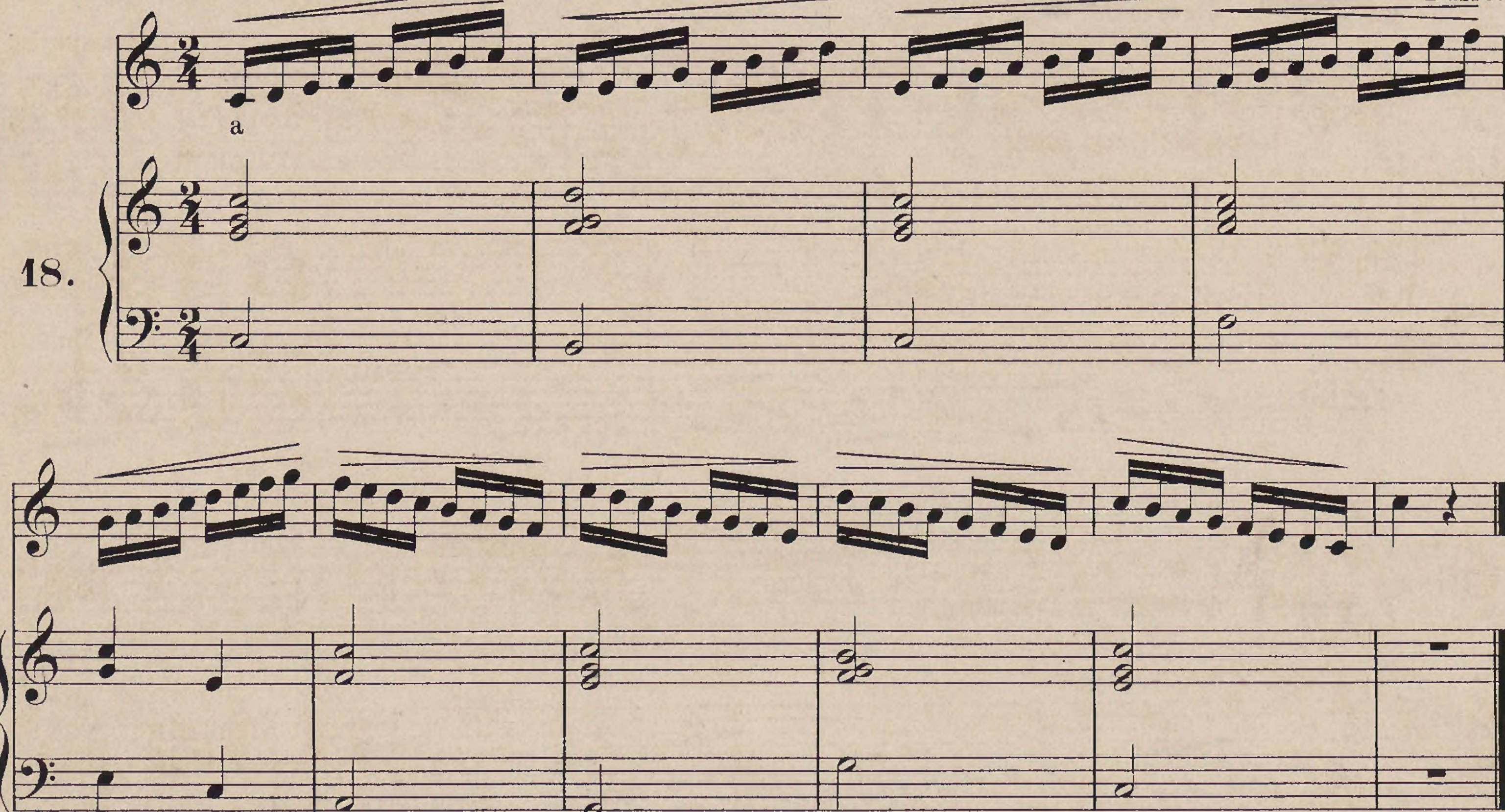




Jak w ćw. 15.

Busse.
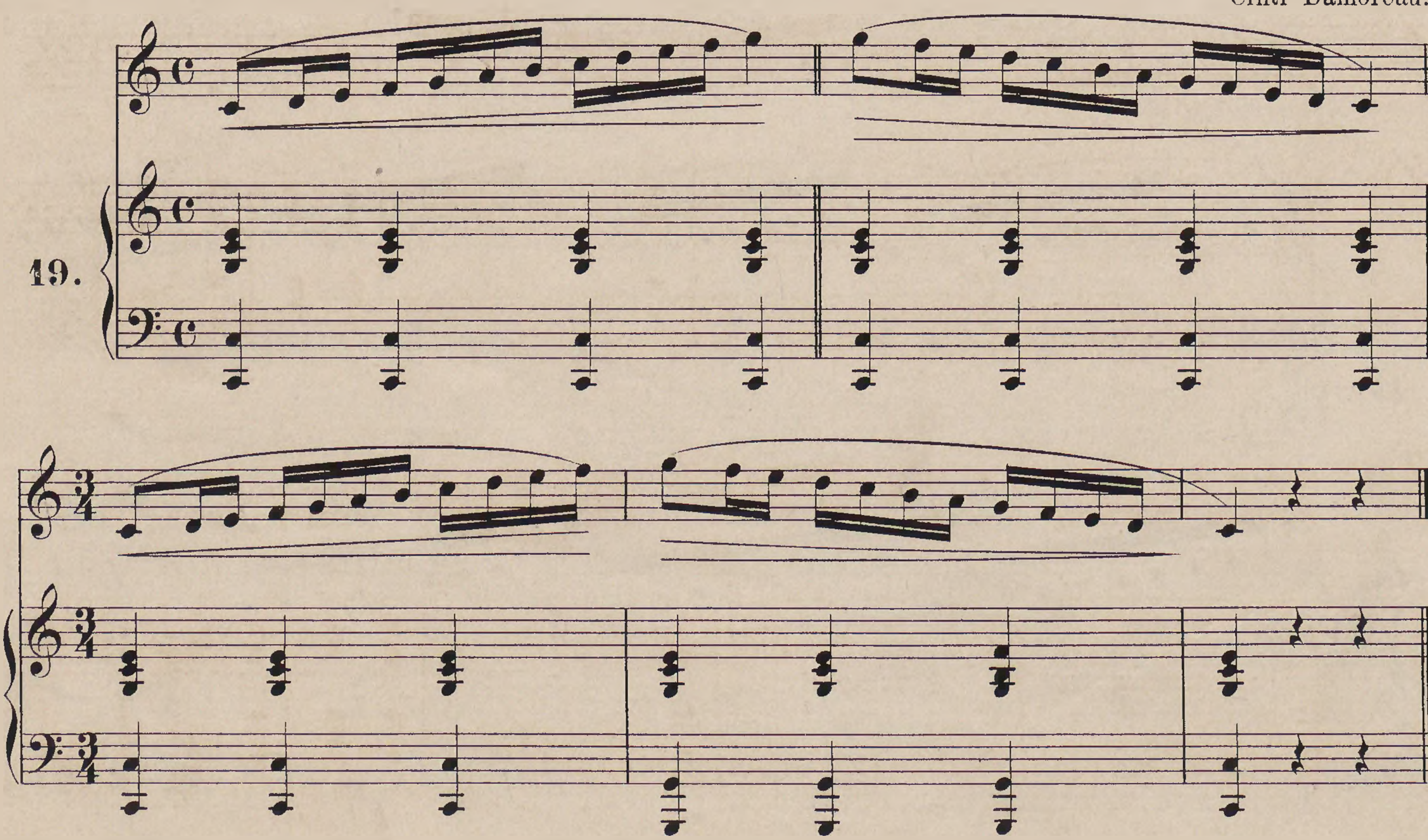
18.



Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G. Mez. Sopr. od B do F. Kontralt od A do E. Bas od A do E. Tenor od D do A. Baryt. od B do F.

Cinti Damoreau.

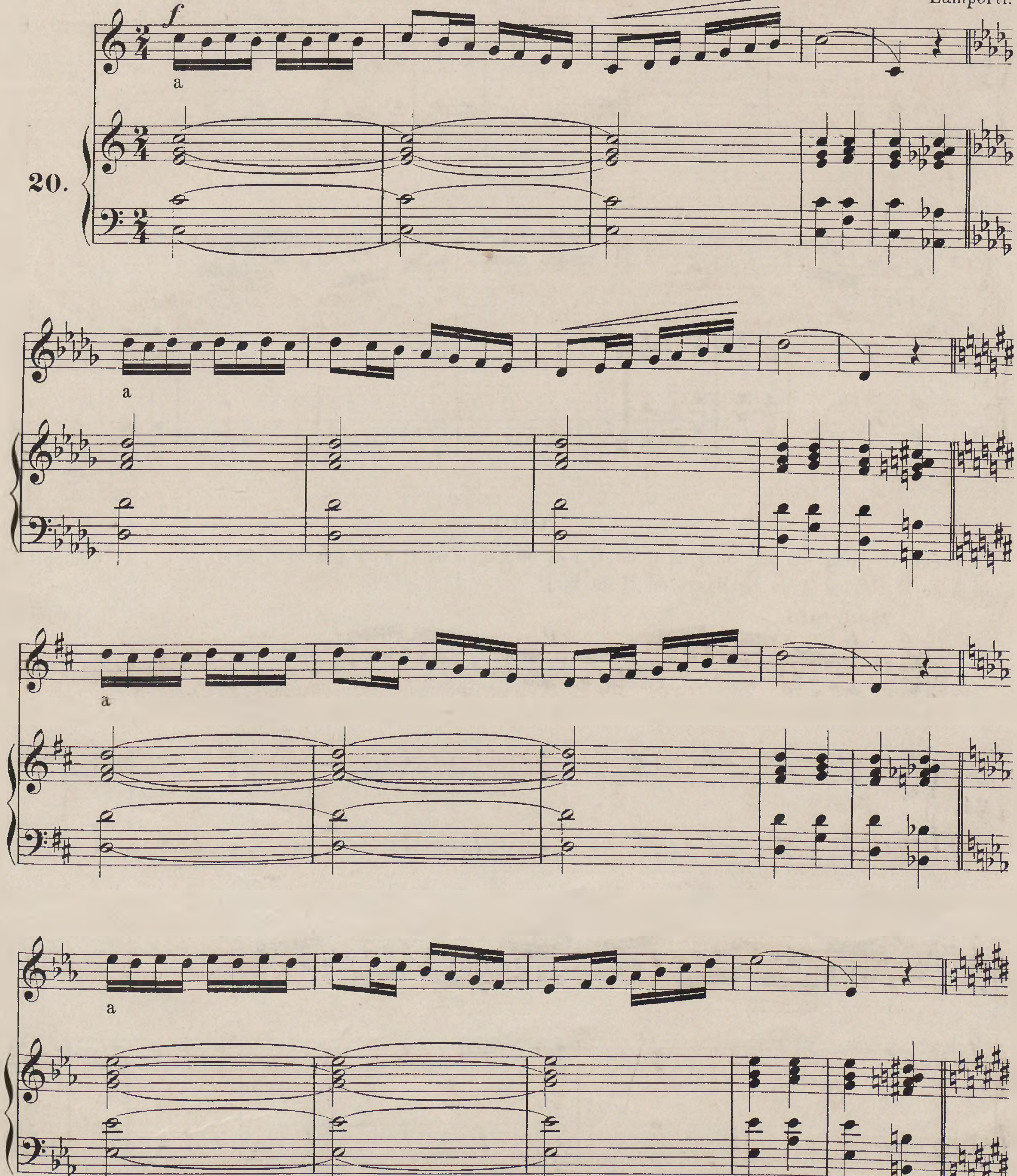
19.
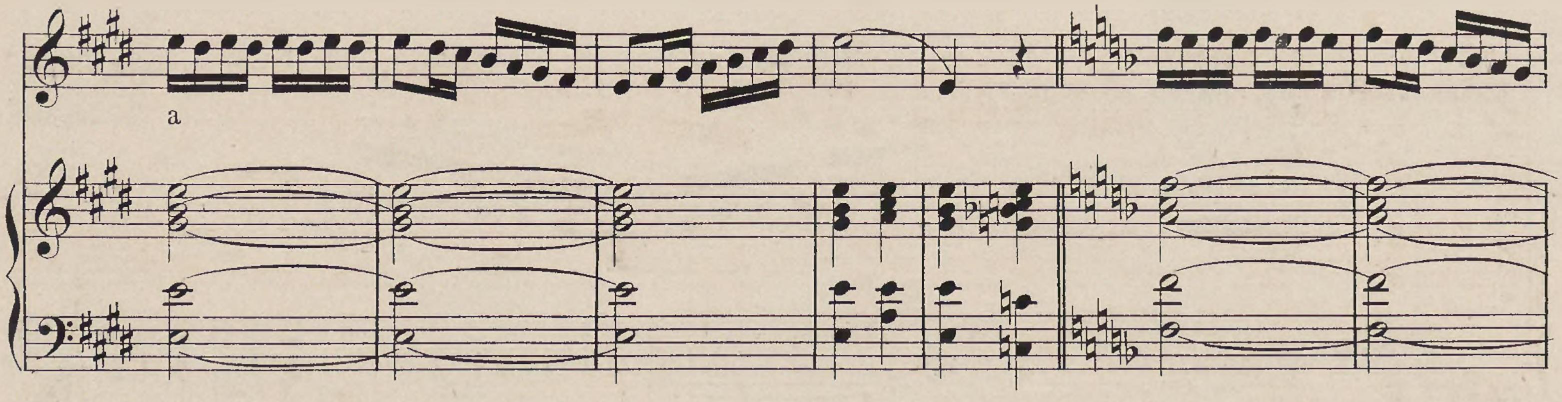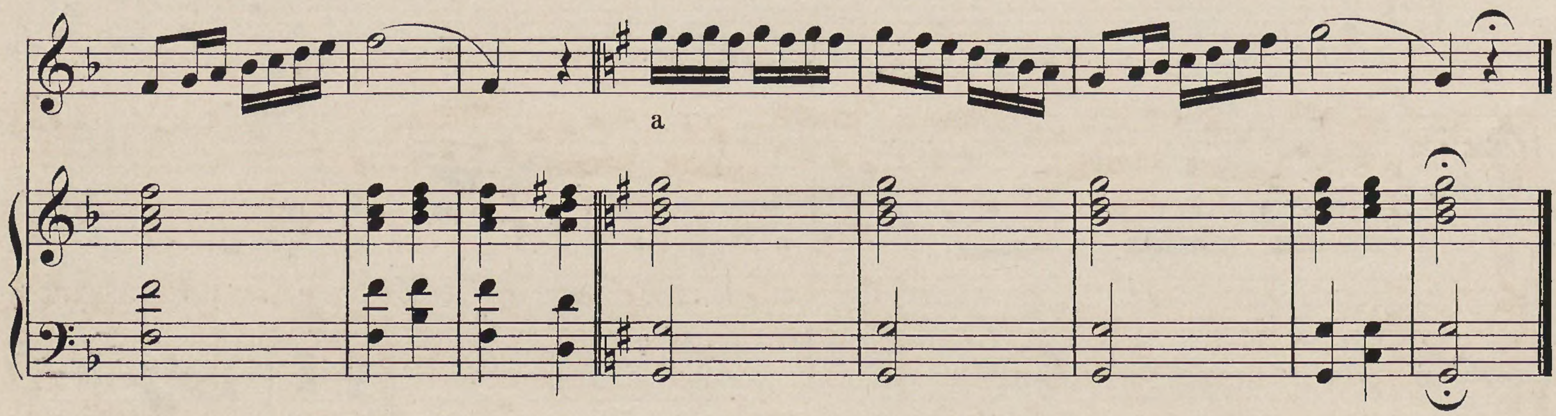


Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G. Mez. Sopr. od C do F. Kontralt od A do E. Bas od A do D. Tenor od D do G. Baryt. od C do E.

Lamperti.

20.





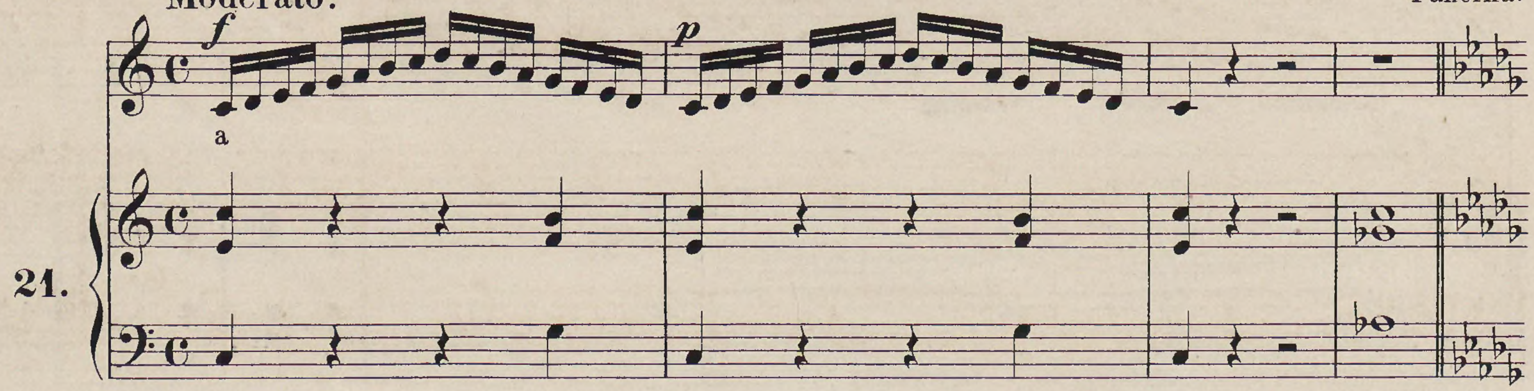


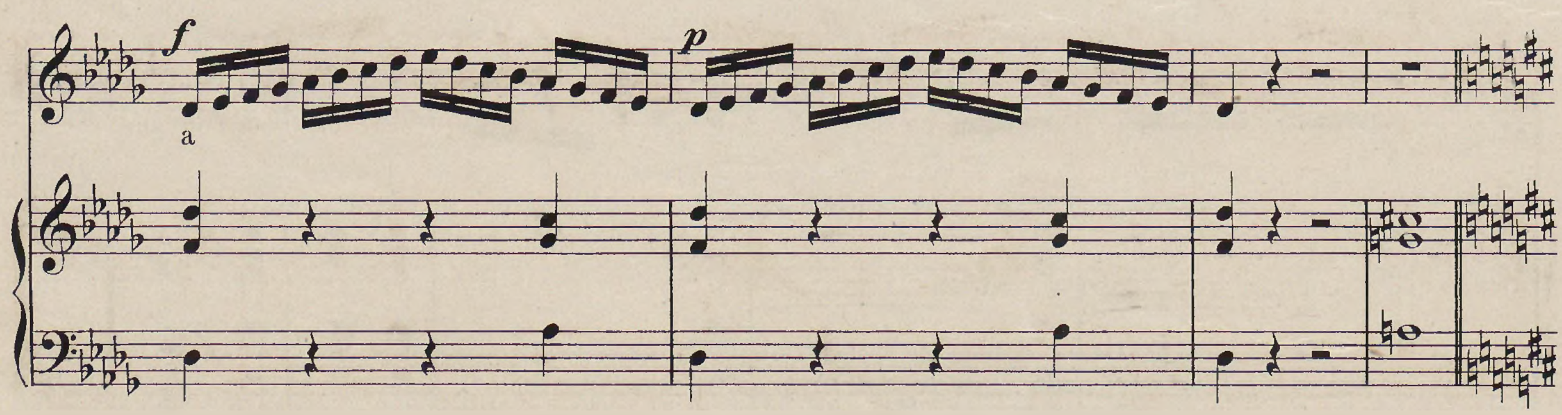
Nony.

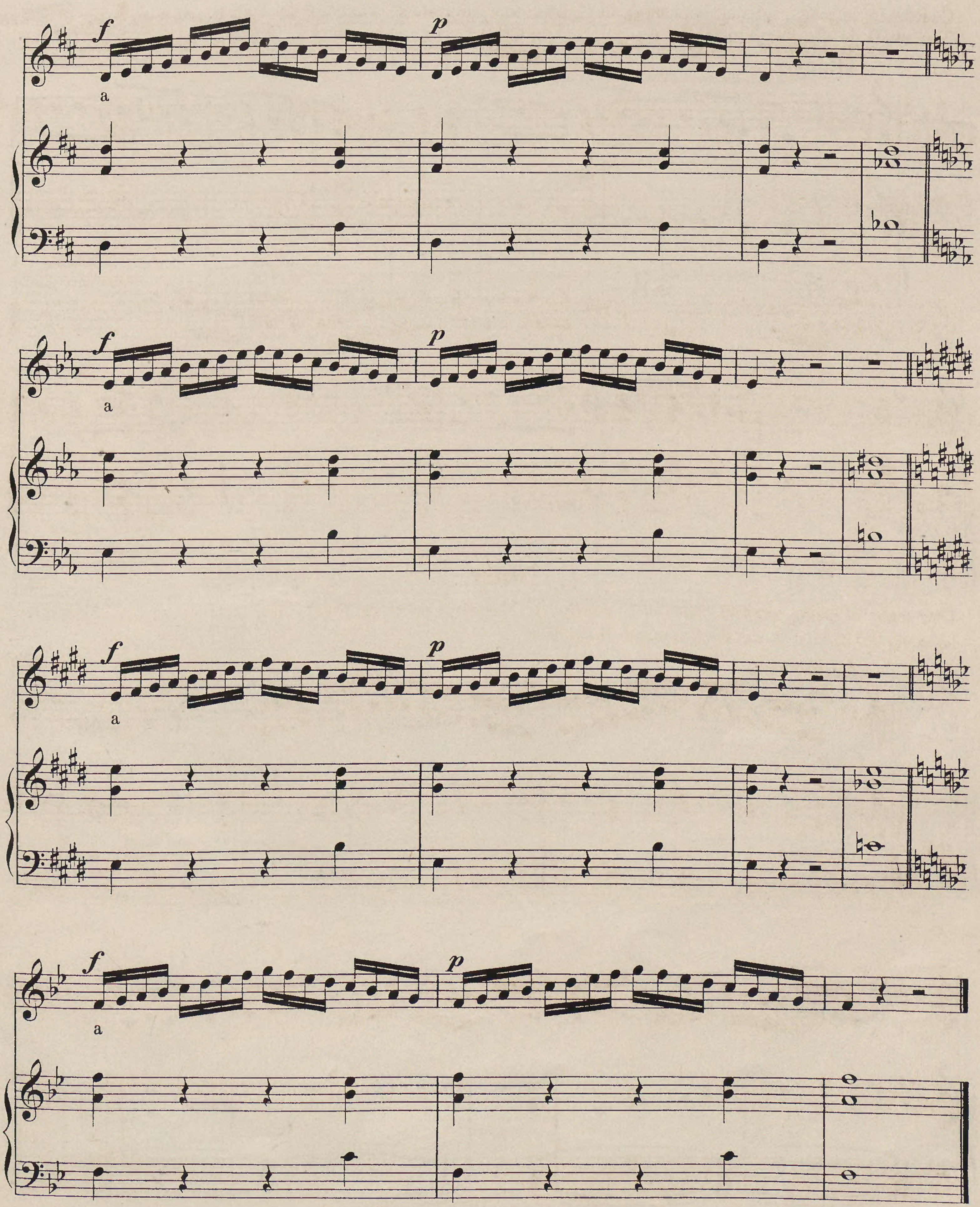
Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G i A. Mez. Sopr. od H do F i G. Ten. od D do G i A. Kontralt od A do F. Bas od A do Es. Baryt. od H do F.

Moderato.

Panofka.



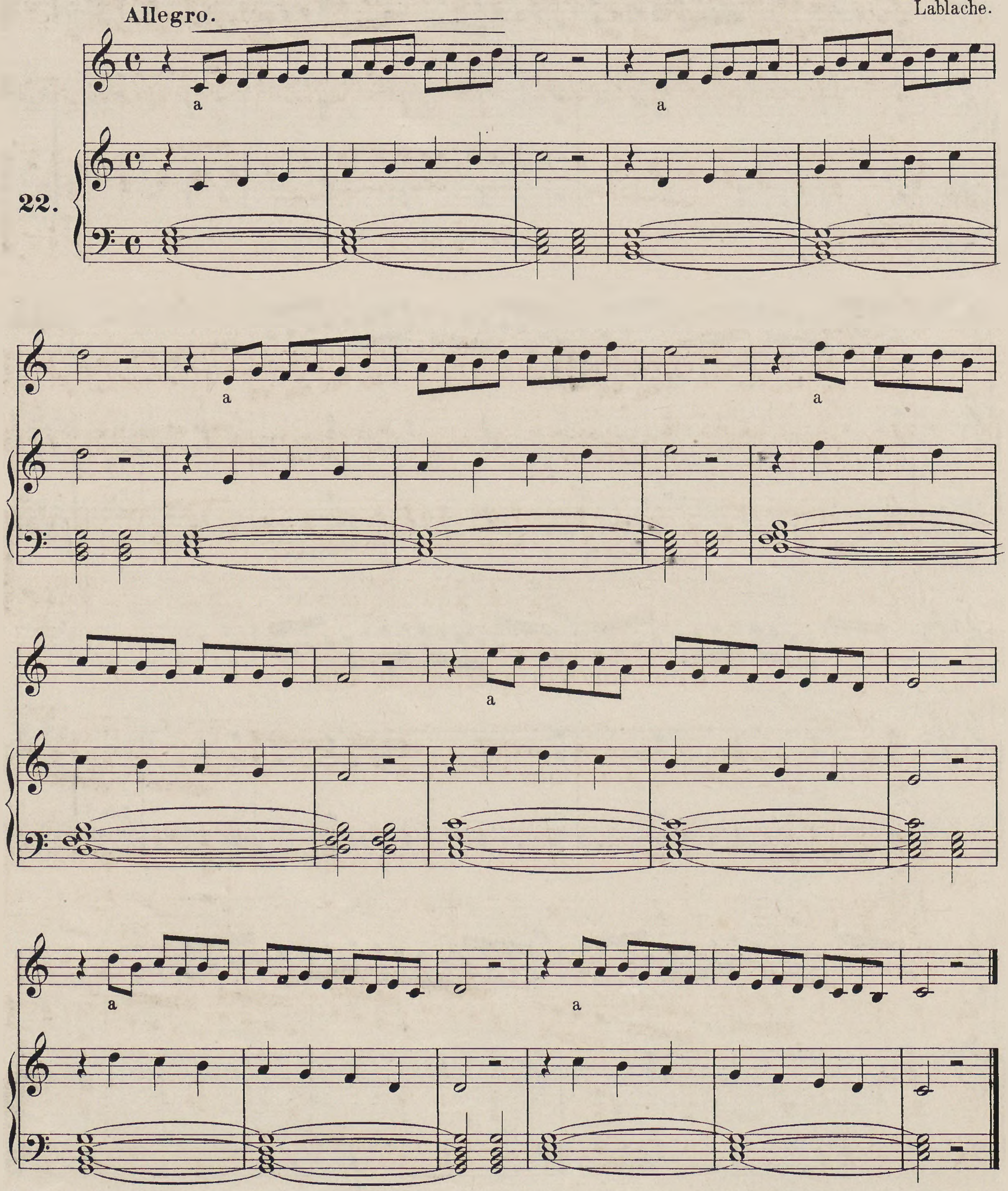



f
p
a
f
p
a
f
p
a
f
p
a

Kombinacyja z dwóch nut.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G. Mez. Sopr. od C do F. Kontralt od A do E. Bas od A do D. Ten. od D do G. Baryt. od C do F.

Lablache.
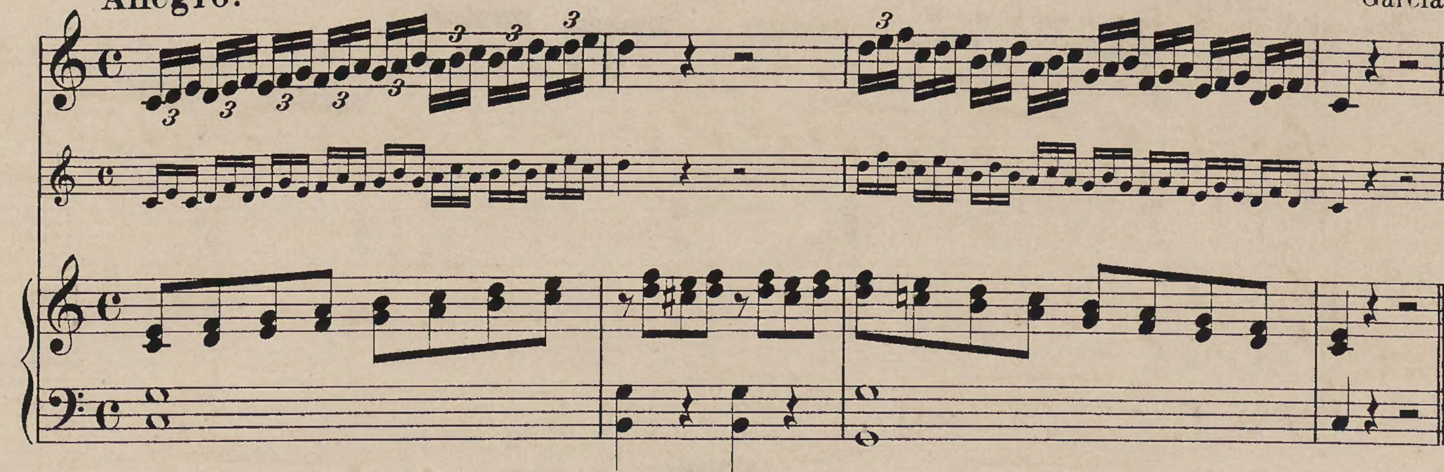


Kombinacyja z trzech nut Trójki (Triole)

Jak w ćw: 22.

Allegro.

Garcia.
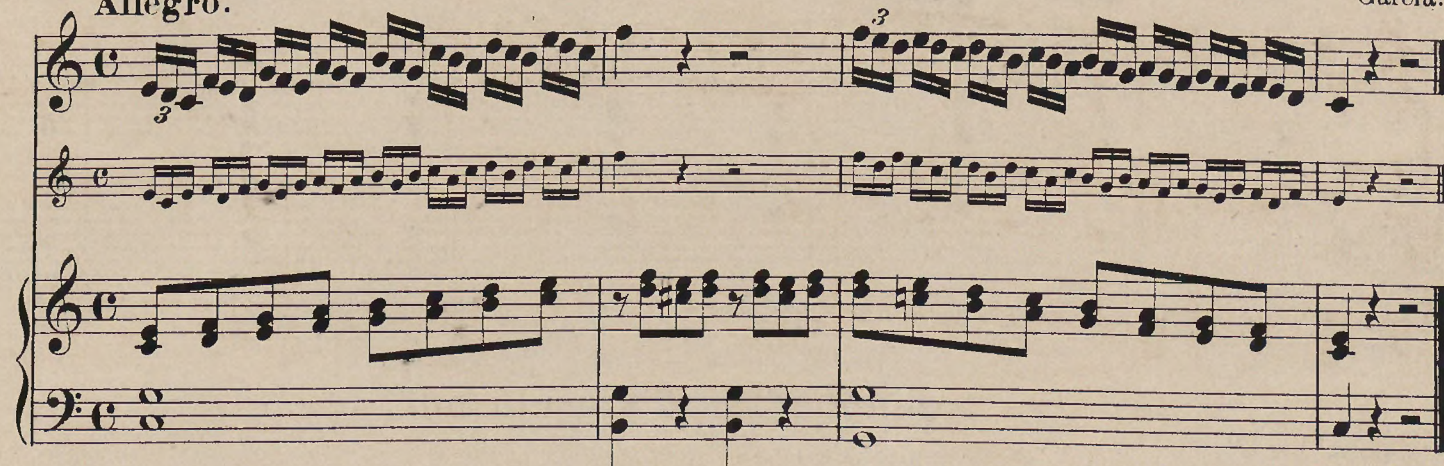


23.

Jak w ćw: 22.

Allegro.

Garcia.



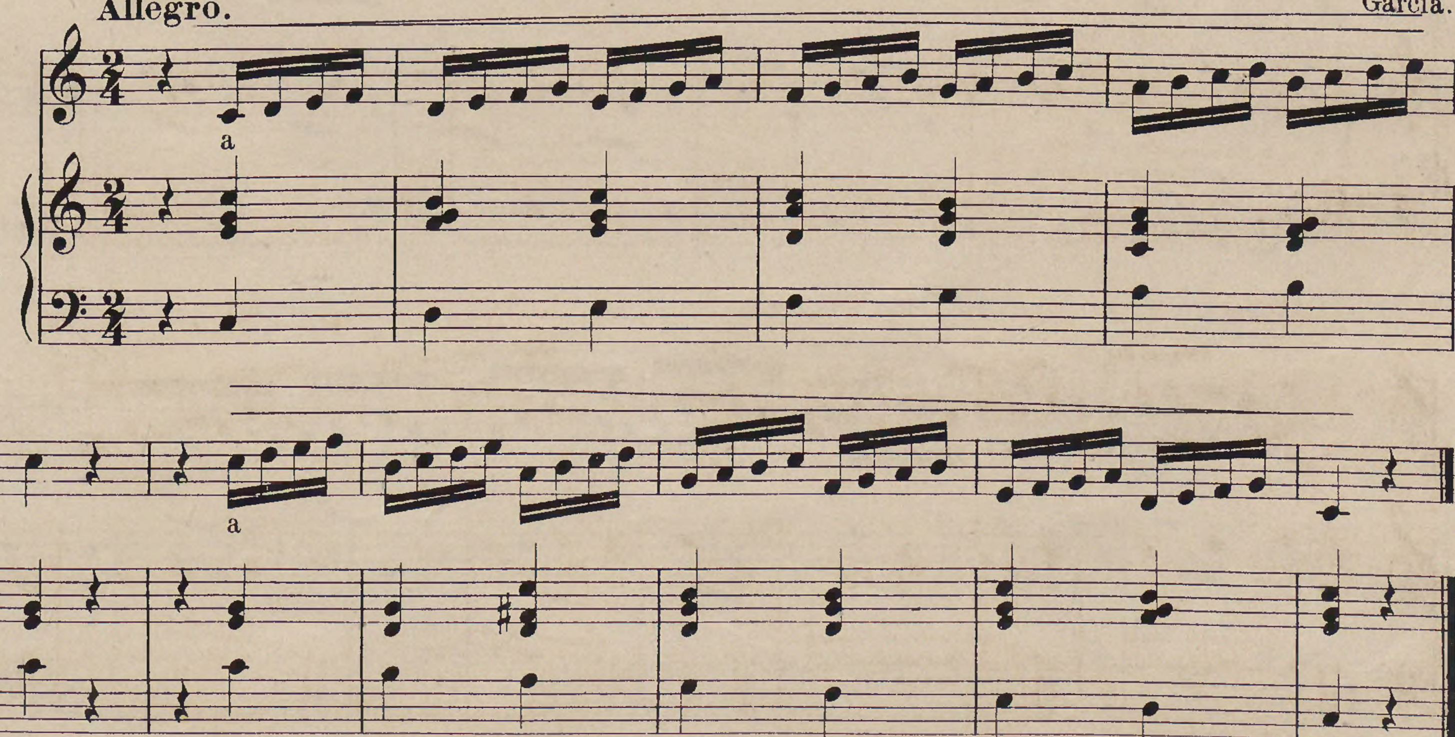
24.

Kombinacyja z czterech nut.

Jak w ćw: 22.

Allegro.

Garcia.

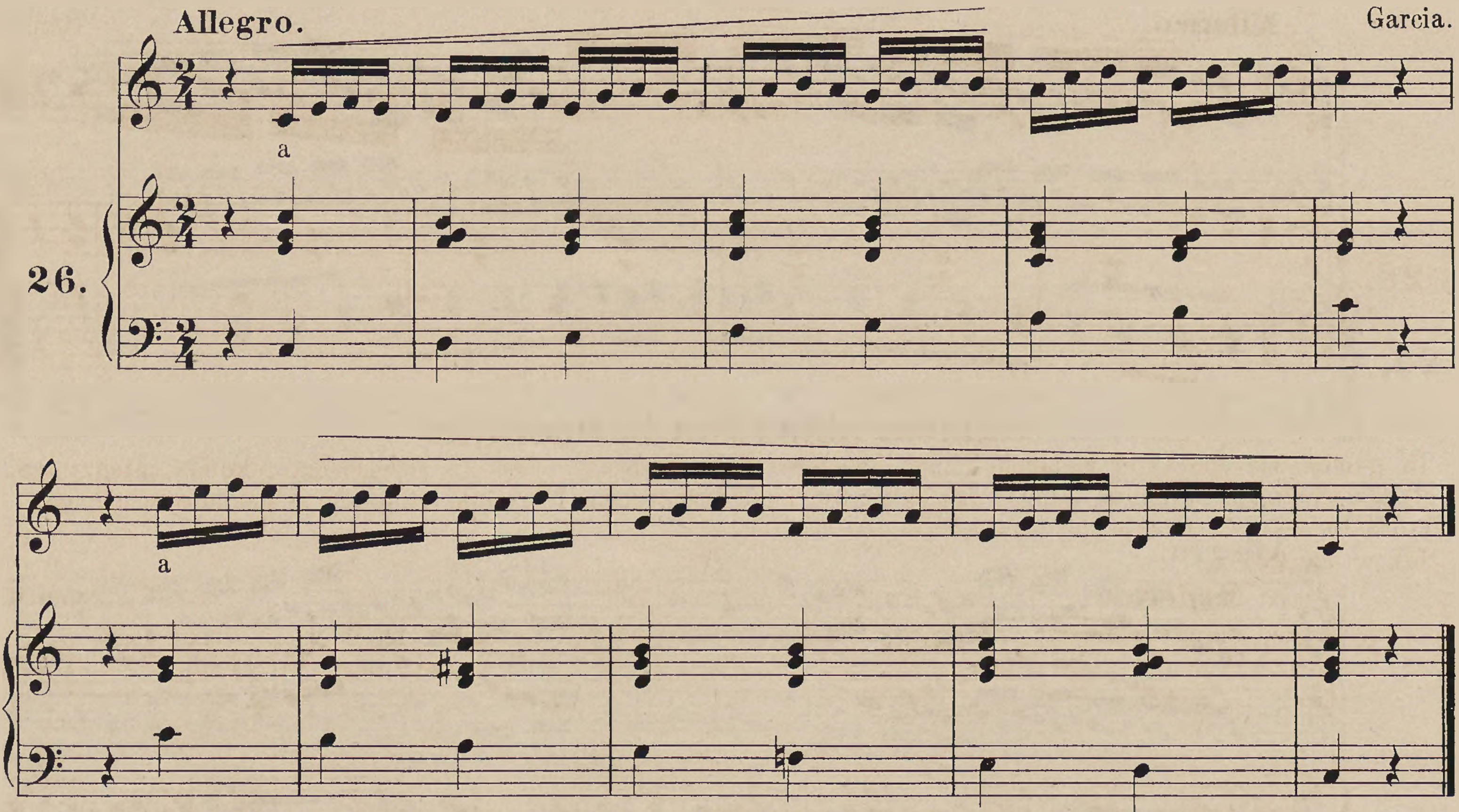


25.

Jak w ćw. 22.

Allegro. Garcia.

26.

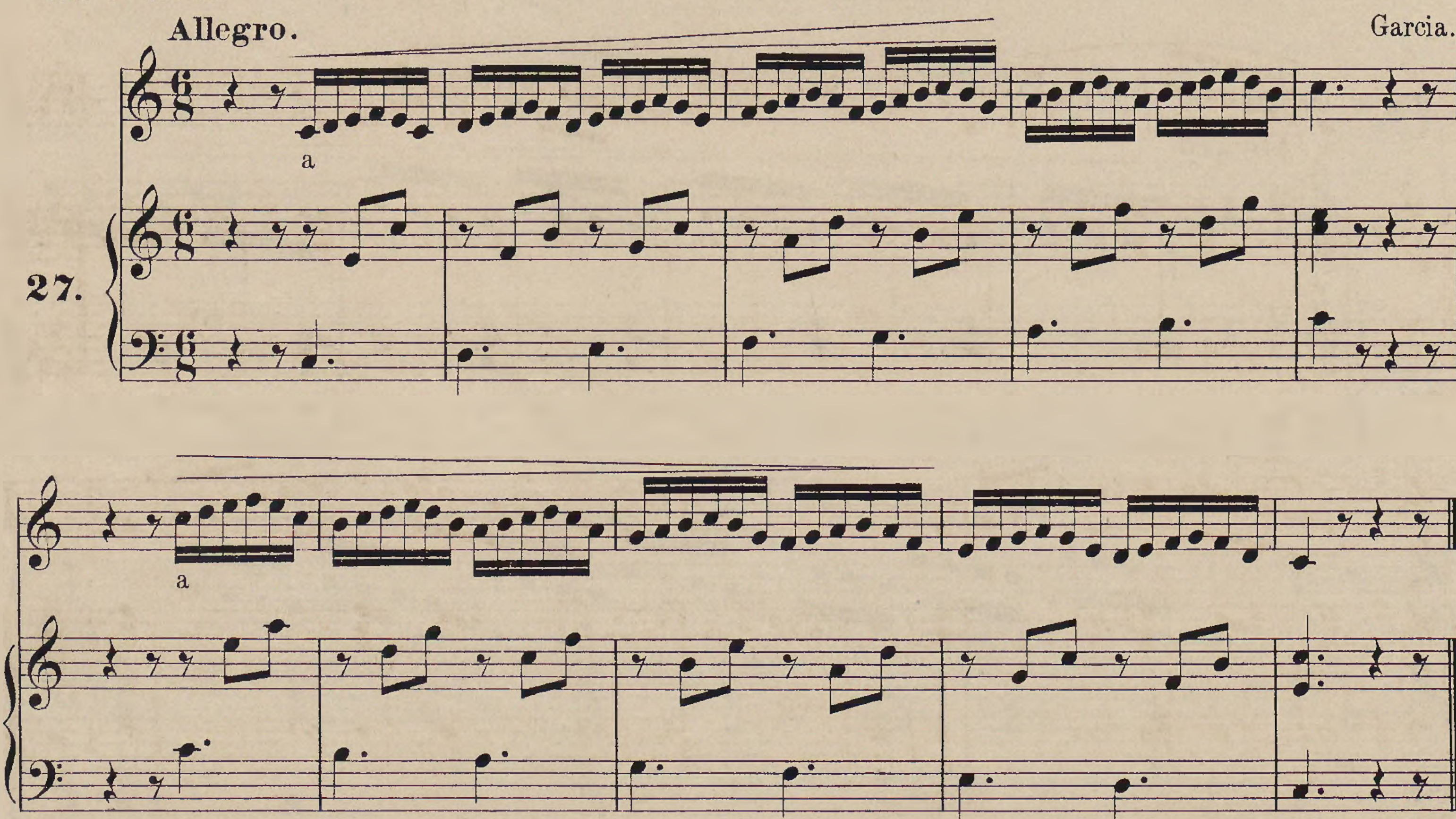


Kombinacyja z sześciu nut.

Jak w ćw. 22.

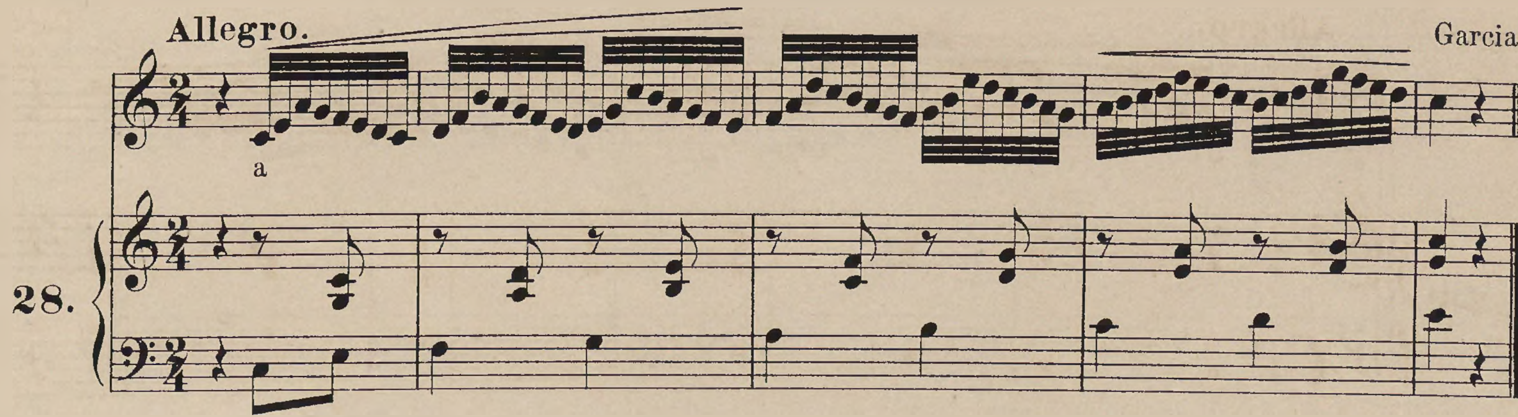
Allegro. Garcia.

27.



Kombinacyja z ośmiu nut.
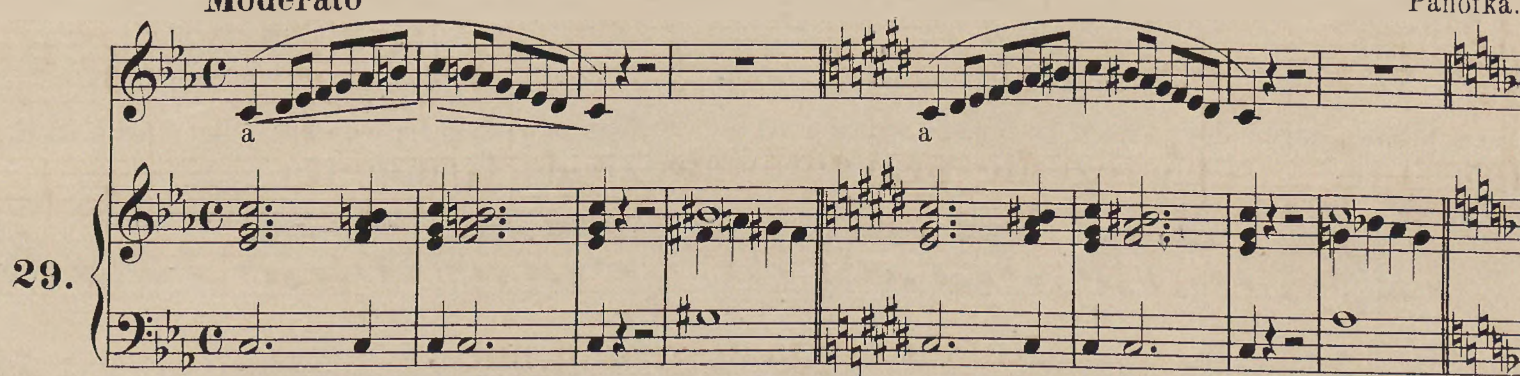
Jak w ćw. 22.

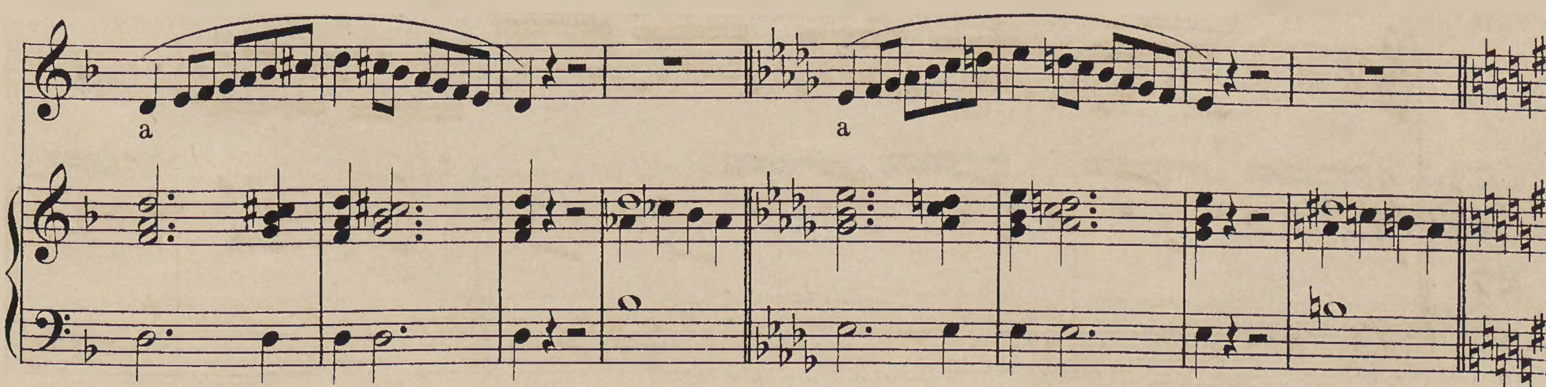


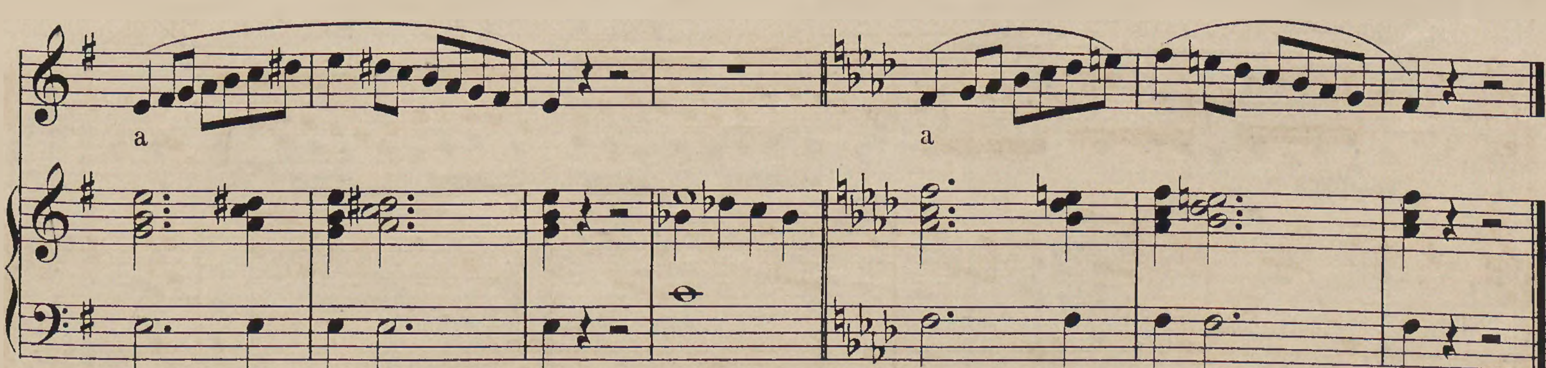
Gamma minorowa harmonijna

Ta gamma ma charakter melancholiczny, wymaga wielkiej uwagi. Jest tu zwiększona sekunda między szóstym a siódmym stopniem gammy idącej w górę, i między drugim i trzecim stopniem w gammie schodzącej, która to sekunda nadaje jej szczególniejszy wdzięk.

Jak w ćw. 22.







Kładziemy szczególny nacisk na gammę minorową harmonijną, ze względu na znajdujący się w niej interwał sekundy zwiększonej, który szczególniej dla początkujacych przedstawia trudność niemałą.

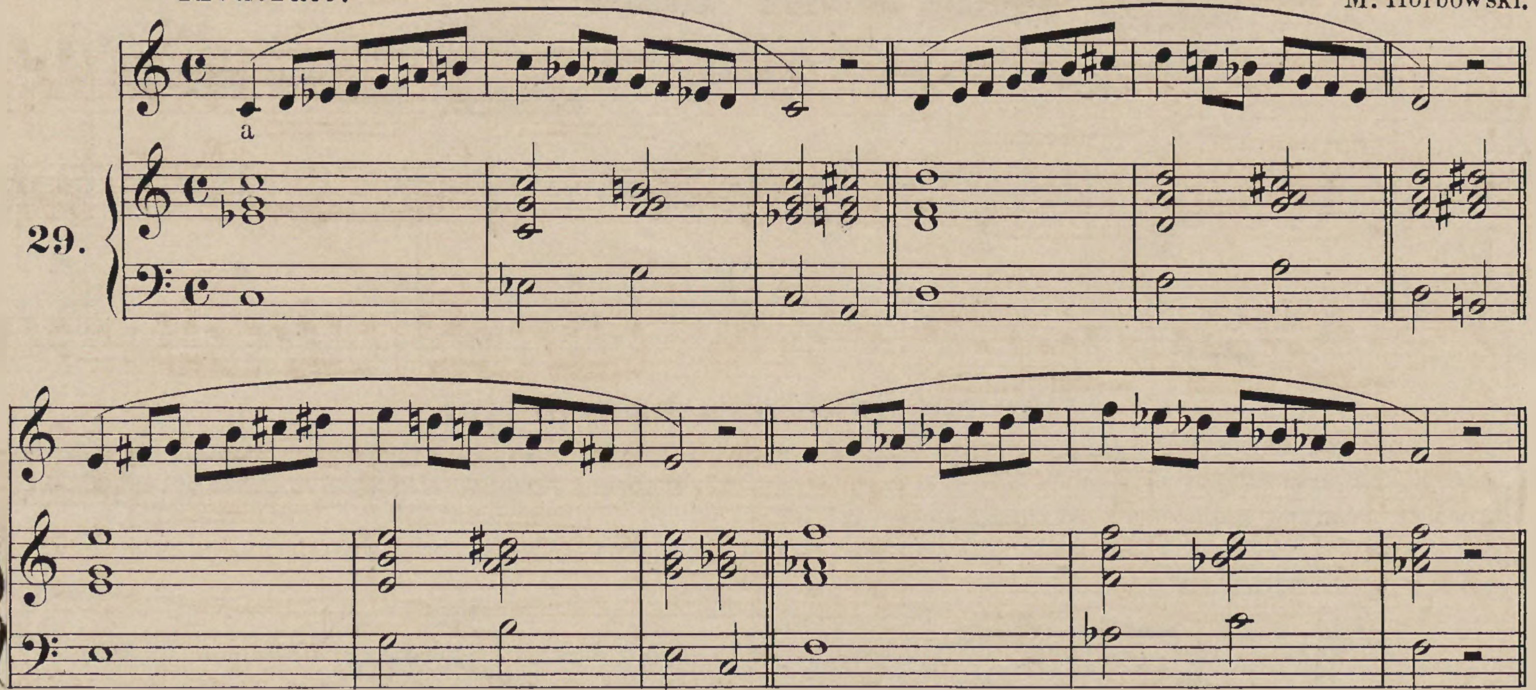
Jak w ćw. 22.

Gamma minorowa melodyjna.

Jak w ćw: 22.

Moderato.

M. Horbowski.

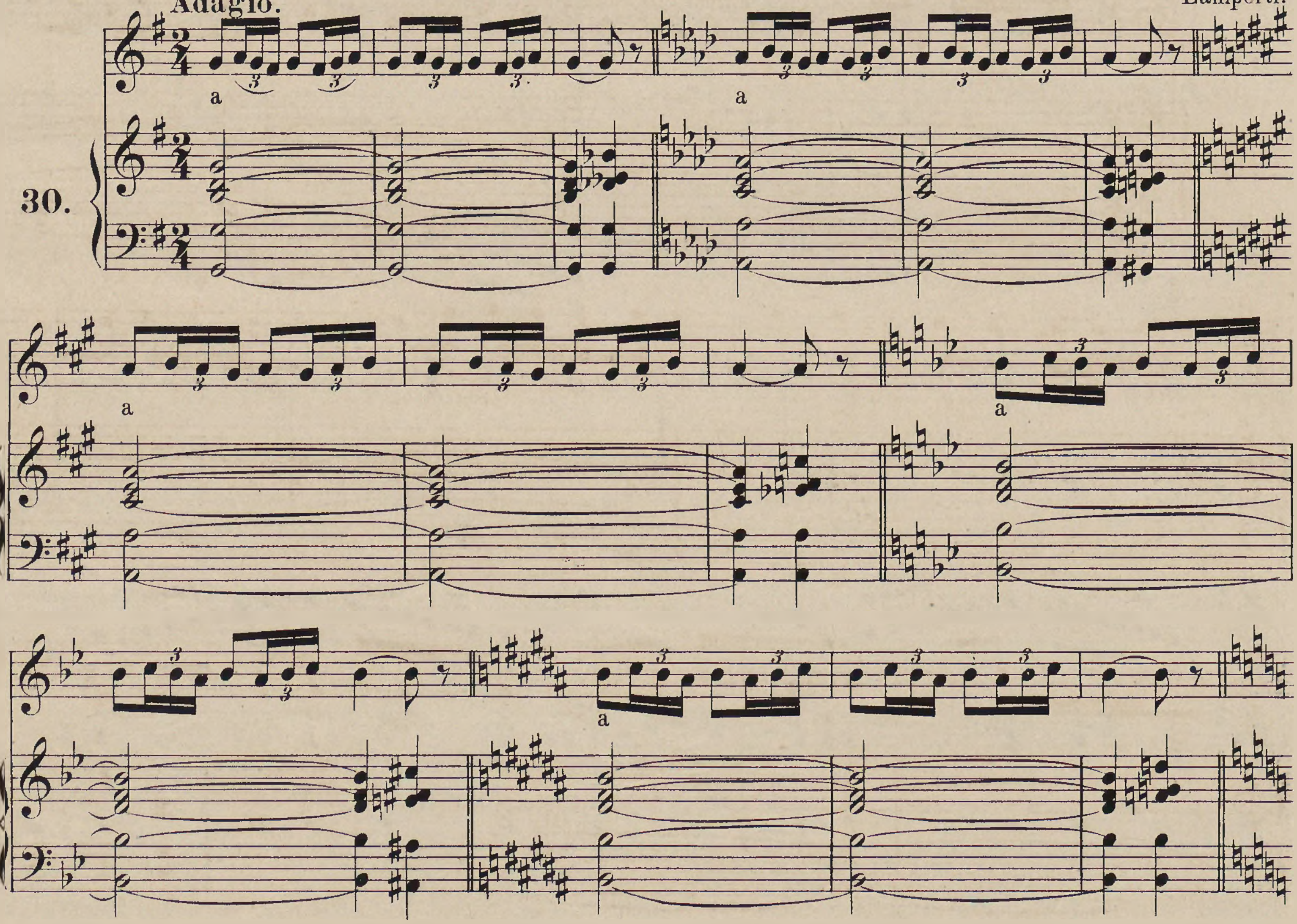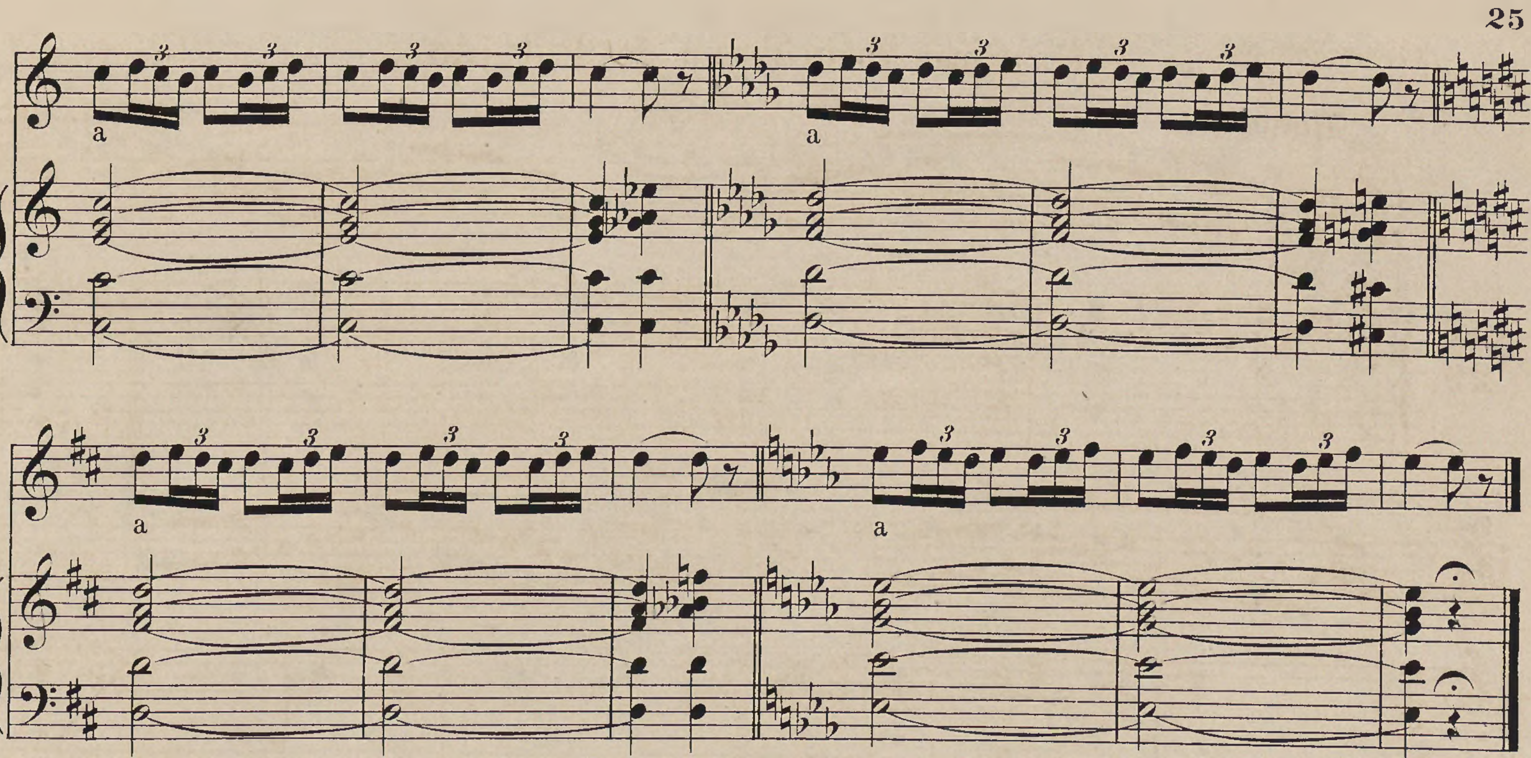


Ćw. to mogą śpiewać Sopr. i Tenor od G do G. Mez. Sopr. od G do F. Kontr. od D do E. Bas od C do D. Baryt. od C do E.

Cwiczenie przygotowawcze do Gruppetta.

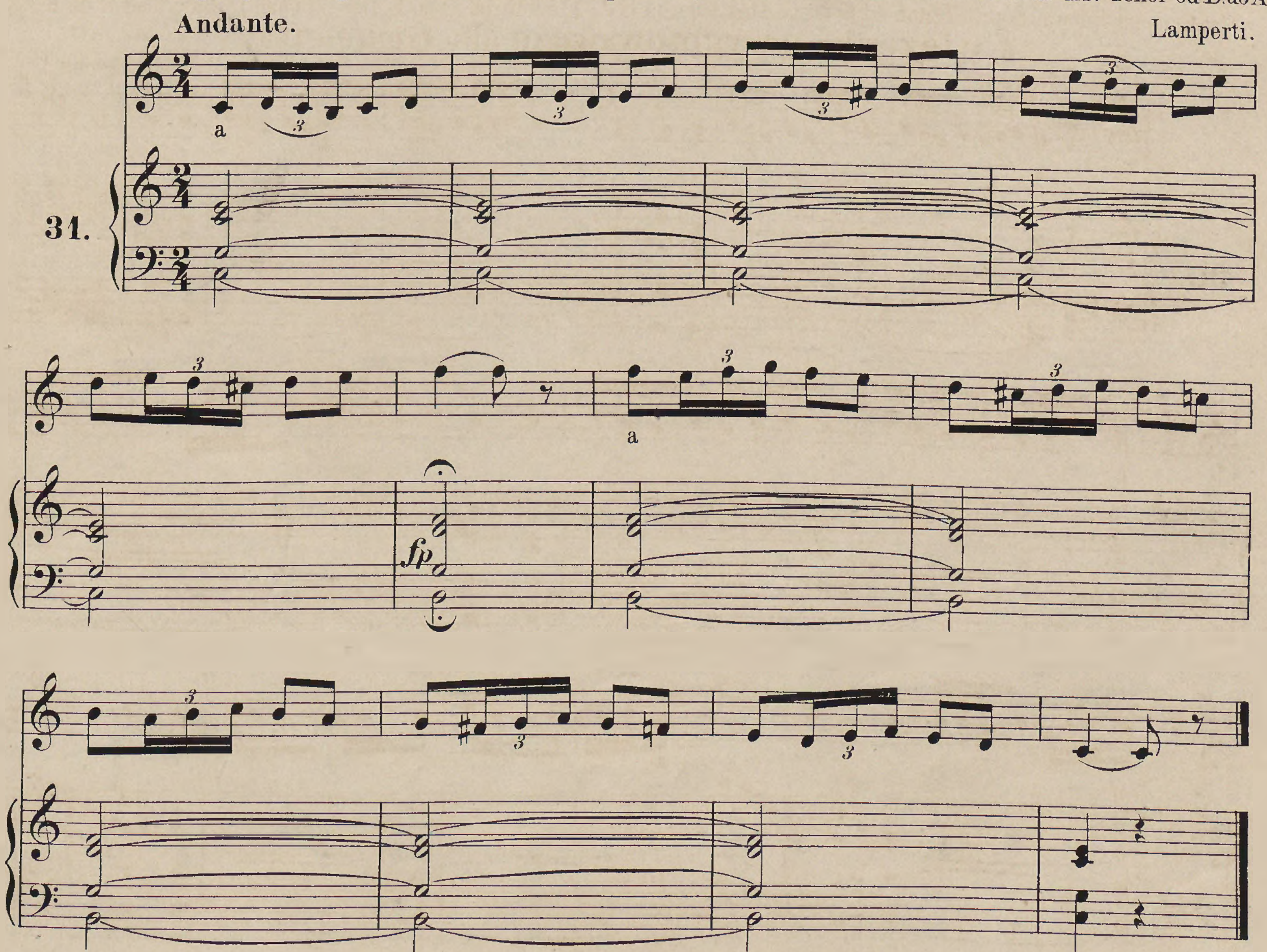
Adagio.

Lamperti.





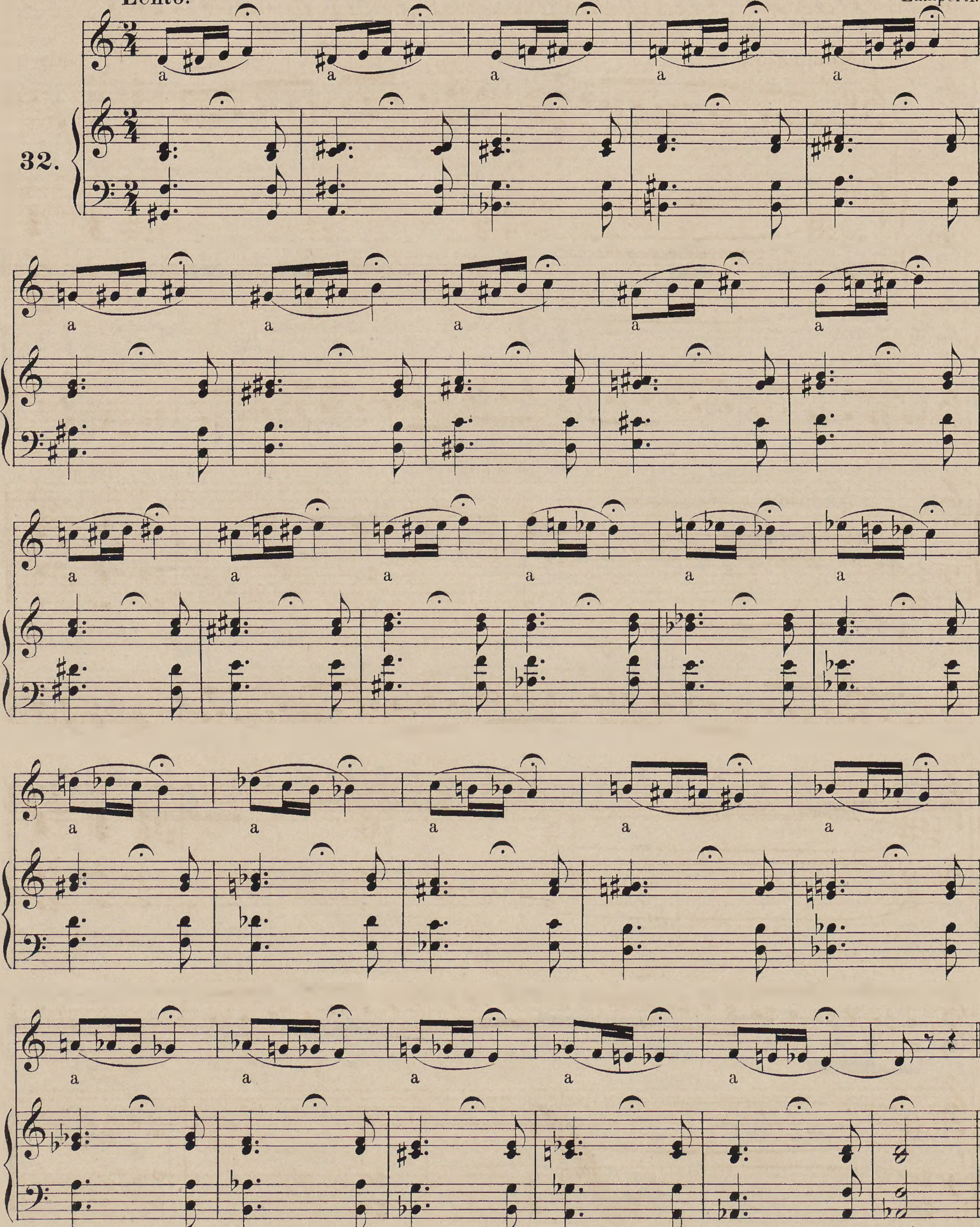
Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od D do G i A. Mez. Sopr. i Baryt. od C do F. Bas i Kontr. od A do Es. Tenor od D. do A.



 Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. Mez. Sopr. i Tenor od D do F. Kontr. od D do D.

Ćwiczenie przygotowawcze do gammy chromatycznej.

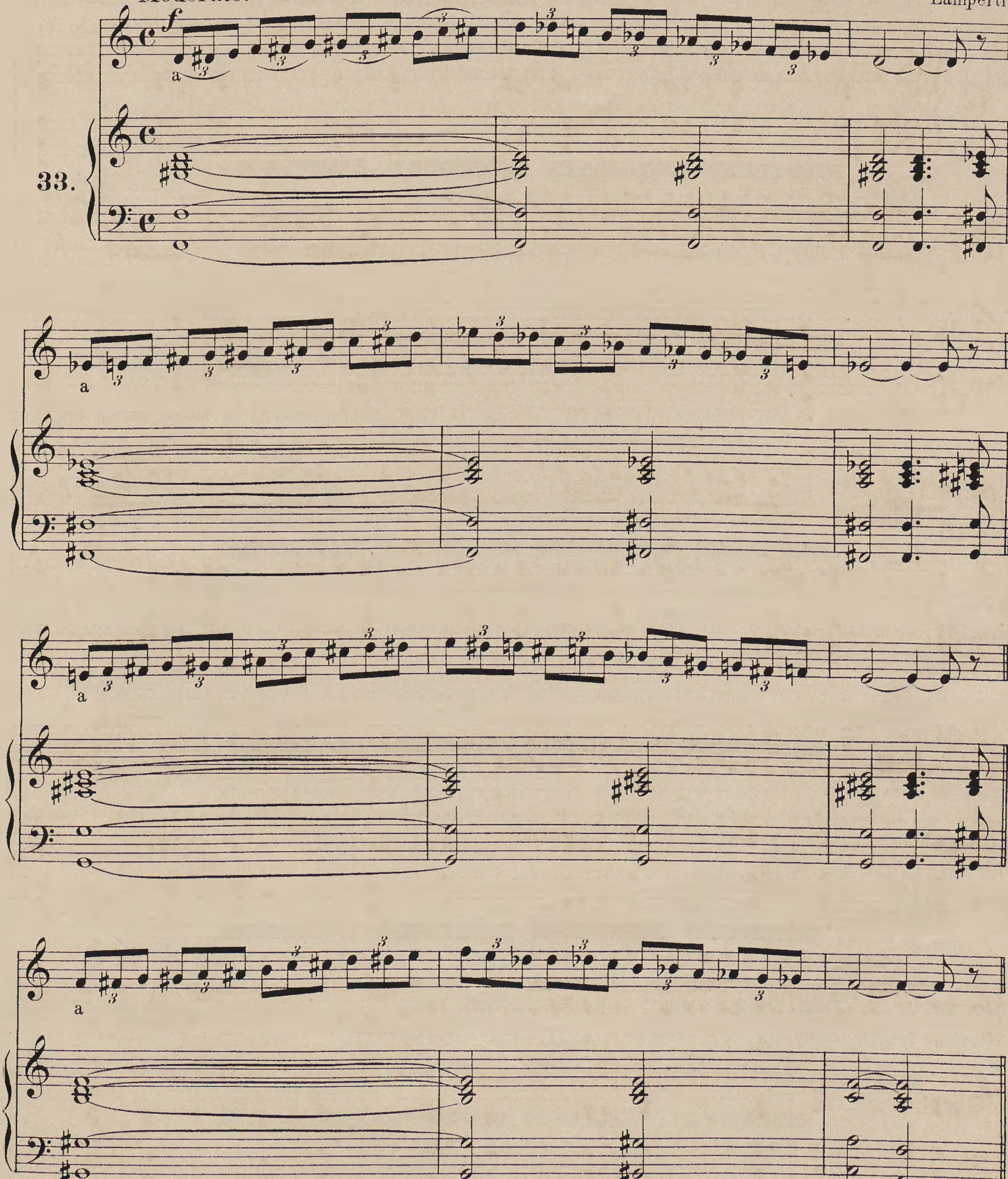
Lento. Lamperti.



Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopran i Tenor od D do As. Mez.Sopr. od D do Fis. Contralt od D do F.

Moderato. Lamperti.

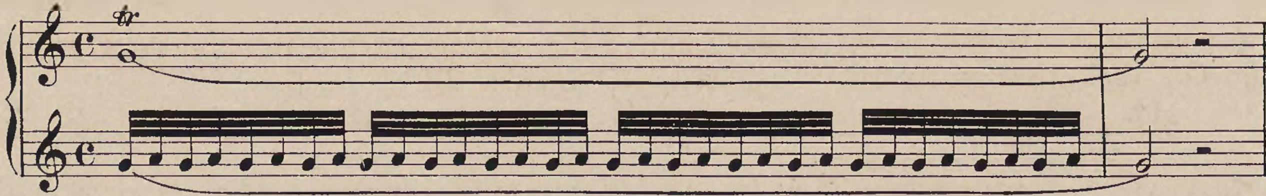
33.



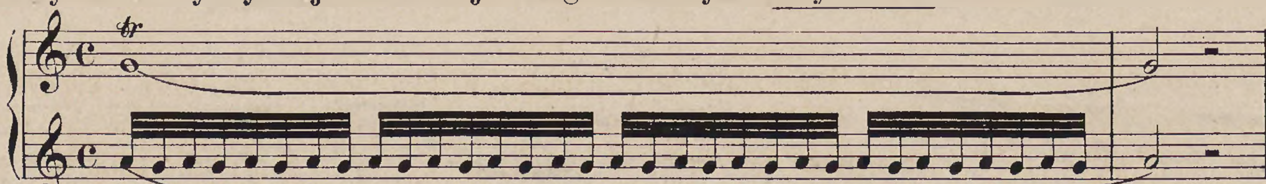
Tryl.

Zapatrywanie się Lampertiégo (ojca)
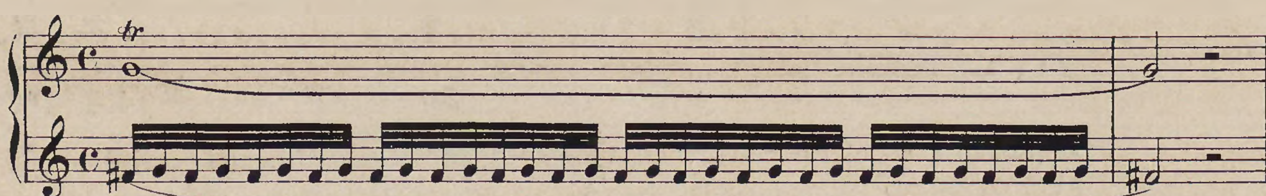
Nie mogę pojąć dlaczego we wszystkich ćwiczeniach i metodach dotyczących trylu, z małemi bardzo wyjątkami, dostrzegłem zasadę rozpoczynania nutą pomocniczą (auxiliaria), gdy nie ulega wątpliwości, że uczeń przyzwyczaiwszy się do naciskania specyjalnie w wybijaniu sekundy, otrzymuje tryl wadliwy; a jeśli jest przyjętem, że śpiewający powinni go wykonywać w obliczonym czasie z instrumentami, w tym razie może się zdarzyć, że śpiewak skończy nutą pomocniczą, instrumenta zaś nutą podstawową (nota reale.) Radzę więc, na Tryl używać tego ćwiczenia i pamiętać o akcentowaniu pierwszej nuty każdej gruppy trylu. Przykład I.

I.


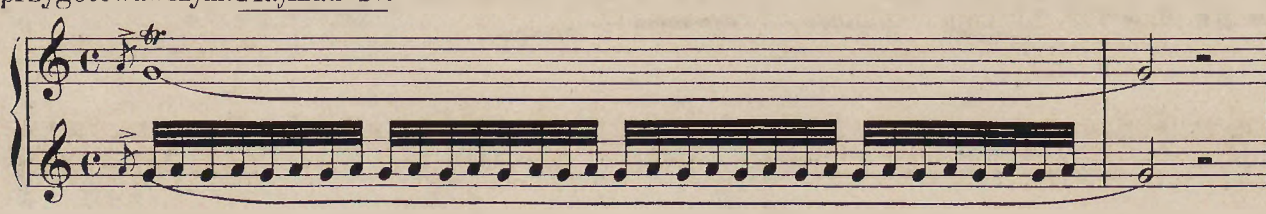
Zaczynanie trylu od nuty wyższej lub niższej robi go wadliwym. Przykład II.

II.
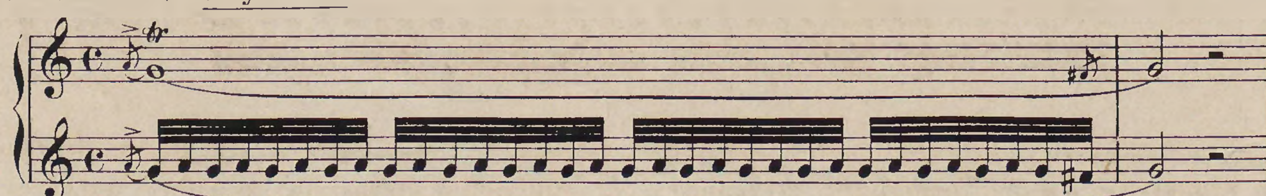

Trzeci przykład wykonywania trylu jest również zły, dlatego że zaczyna nutą pomocniczą, uderzając na nią nieustannie, gdy instrumenta brałyby nutę rzeczywistą, i z tej przyczyny głosby się oparł o drugą niższą. Przykład III.

III.
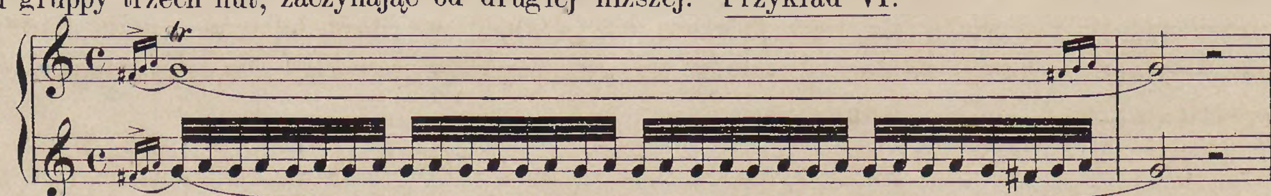

Niektórzy nauczyciele radzą zaczynać tryl od drugiej wyższej, uważając tę nutę za acciacaturę. Ten sposób nazywa się przygotowawczym. Przykład IV.

IV.


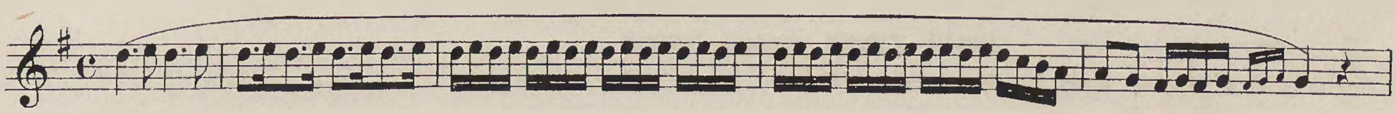
Oprócz tego dodawali jedną nutę jako zakończenie trylu; nuta ta była drugą niższą; ostatnia nazywa się zakończeniem (chiusura) Przykład V.

V.

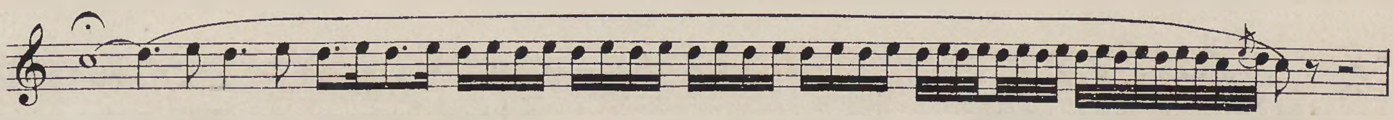

Używano nareszcie innego przygotowania i innego zakończenia, któreby można nazwać podwójnem; polega ono na usłyszeniu gruppy trzech nut, zaczynając od drugiej niższej. Przykład VI.

VI.

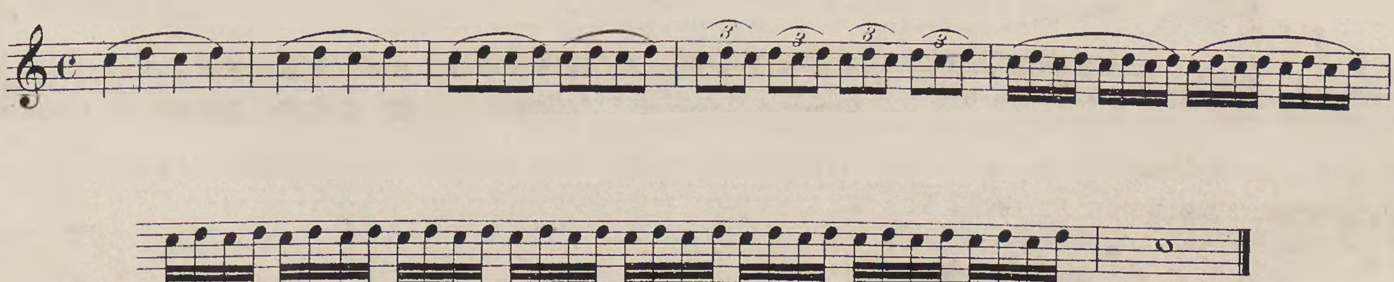

Wadliwy sposób uczenia się tego tak ważnego upiększenia bywa bardzo niebezpieczny. Nie ulega wątpliwości, że organa przyrządu głosowego, źle kierowane, w krótkim czasie mogą się stawić opornie działaniu, wywołać zmęczenie, osłabienie, i drżączkę, a w końcu ostateczne zdenerwowanie, bez nadziei odzyskania kiedykolwiek wymaganej elastyczności i siły. Tym smutnym wypadkom, podlegają nietylko kierujący się wadliwą szkołą trylu, lecz i ubiegający się za przesadną biegłością.
Na zasadzie zatem wyżej wymienionych myśli, jak niemniej opierając się na zdobytem doświadczeniu, pozwolę sobie powiedzieć, że tak metodę Manciniego, jak i sposób uczenia trylu w konserwat: paryskiem, uważam za zbyt skomplikowane, a więc niepraktyczne. Przykład VII.

VII. 

Tryl powinien oprzeć się w gardle, a nie brać impulsu w piersiach; oba tony współcześnie wydobyte mają być złączone i wyjść czysto, jakby młoteczkiem równomiernie uderzane, (martellate) czyli sposobem używanym przy ćwiczeniach biegłości — Przykład wzięty z konserwatorium paryskiego różni się tem, że nasz jest przygotowany postawieniem głosu, zakończonem w ten sposób: Przykład VIII.

VIII. 
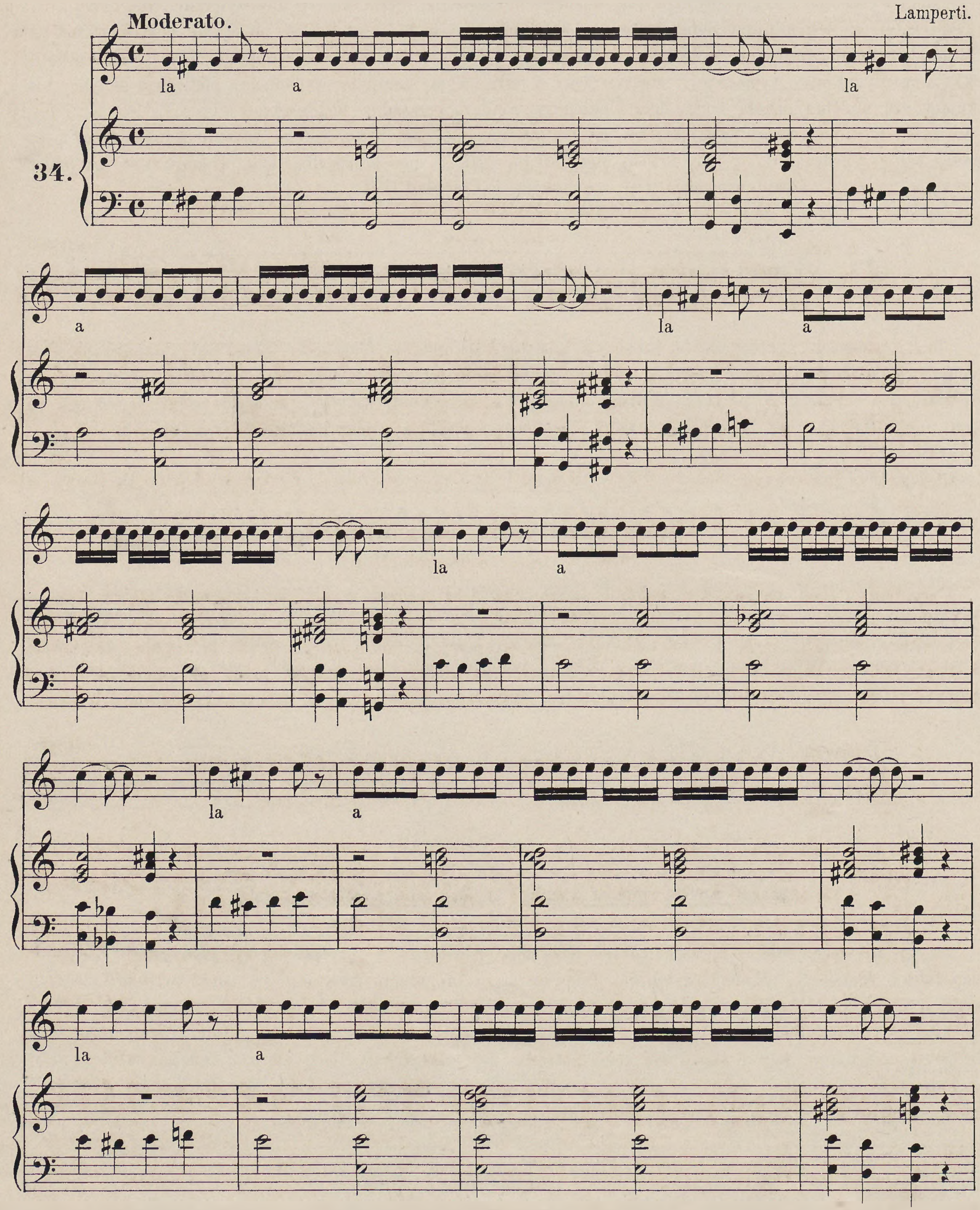
Każdy spostrzeże, że przykład ten ma te same niedogodności, gdyż przedłużajac postawienie, czyni je nadmiernie długiem, a więc męczącem dla uczących się. Najlepszy sposób polega na tem, by nuty wydobyte były z doskonałą równością, unikając choćby najmniejszego zesztywnienia przyrządu głosowego, i przedwczesnego wyczerpania powietrza: należy wtem wprawiać się stopniowo, gdyż rozmiary całkowitego ćwiczenia stanowią niemałą trudność. Przykład IX.

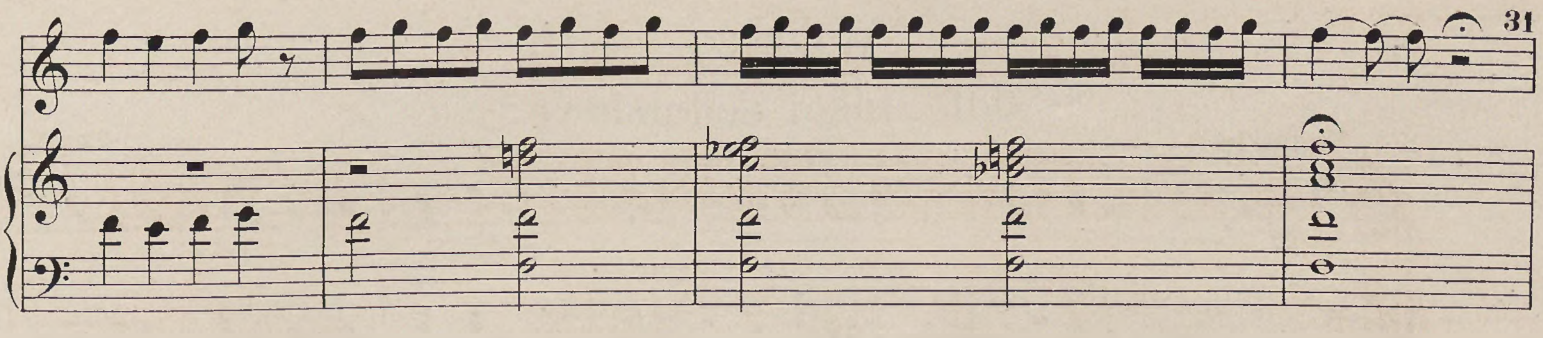
IX. 

Należy go wykonywać z początku wolno, chwytając powietrze w ten sposób, by nigdy nie wyczerpać w zupełności zdobytego zasobu, następnie przyspieszać, i stopniowo dochodzić do coraz większej szybkości i biegłości. Nie przesądzając o wadliwości ani zaletach różnych systemów uczenia się trylu, poddaję te, które wieloletnią praktyką uznałem za dające najlepsze rezultaty. Należy stanowczo zaczerpywać powietrze, ilekroć okaże się tego potrzeba, bez względu na ilość uderzeń (delle batute) przy stopniowaniu biegłości. Autor niniejszej szkoły wybrał pierwszy przykład zmodyfikowany nieco przez Lampertiego syna, jako najodpowiedniejszy.

Ćwiczenie przygotowawcze do Trylu.

Lamperti.



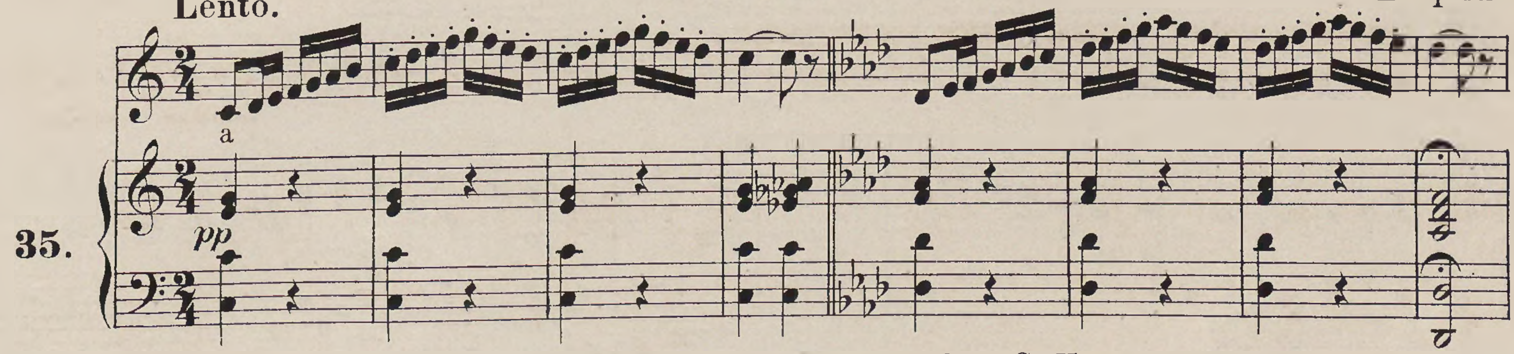


Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. i Mez Sopr. od C do G i A. Kontralt od A do F i G.

Ćwiczenie przygotowawcze do nut odrywanych.

Staccato.

Lento. Lamperti.



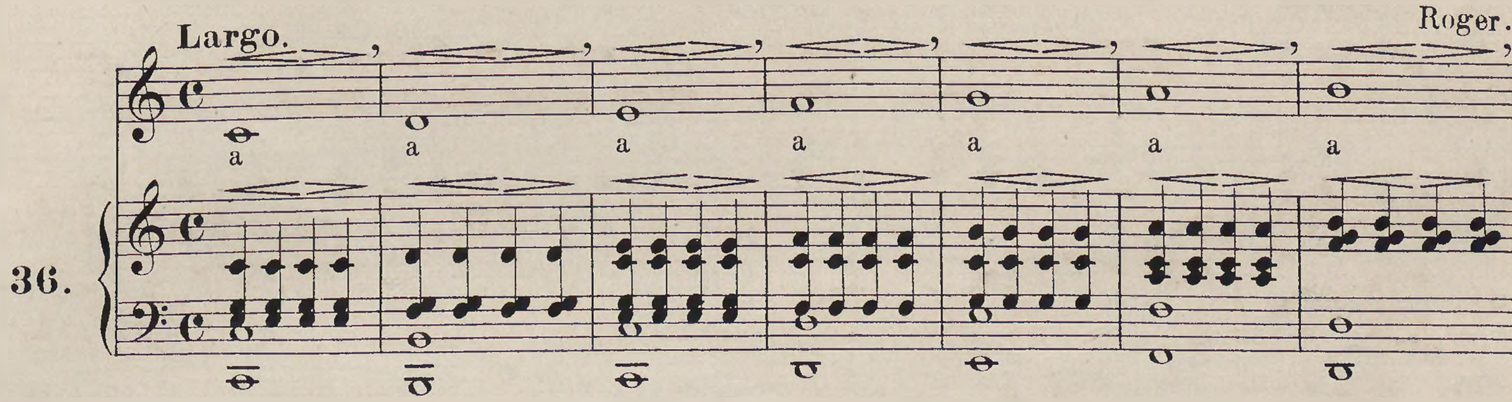
Ćwiczenie to śpiewać mogą Sopr. od C do G. M.S. od C do F. Ten. od G do G. Kont. Bas od A do D. Baryt. od C do Es.
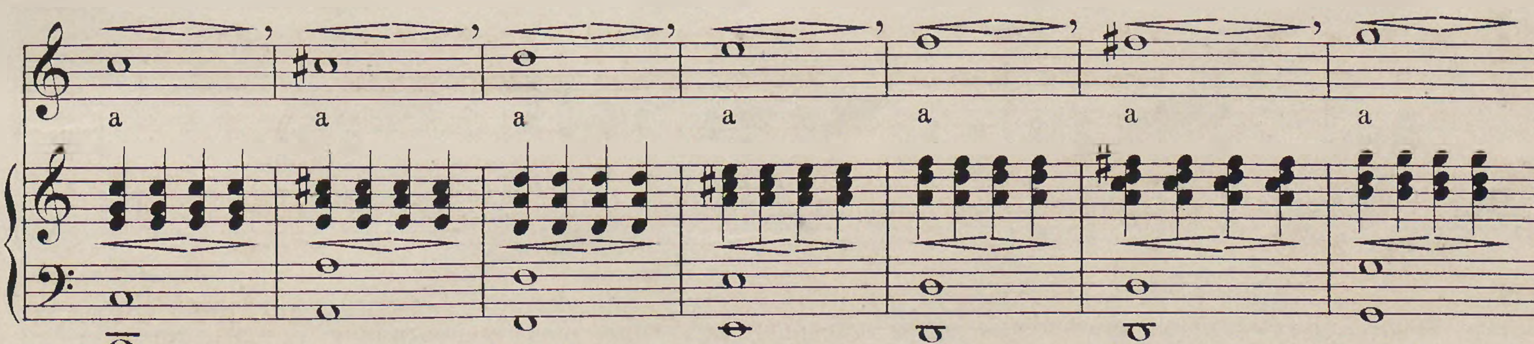
Ćwiczenie tonów ciągnionych.

(Suoni Filati. Les sons filés.)

Ciągnieniem tonu nazywamy atakowanie śmiałe tonu, lecz zarazem z największą delikatnością, wzmacniając stopniowo siłę, aż do połowy jego wartości, zciszając później nieznacznie od tego miejsca do końca całkowitego dźwięku. Ażeby to ćwiczenie należycie wykonać, koniecznem jest przed każdą nutą zachować warunki oddychania wskazane w § trzecim, zatrzymać na chwilę pierś wydętą przed wydaniem głosu, i atakować go następnie, jak było wyżej powiedziane, zachowując najzupełniejsze unieruchomienie ust i języka.

Largo. Roger.



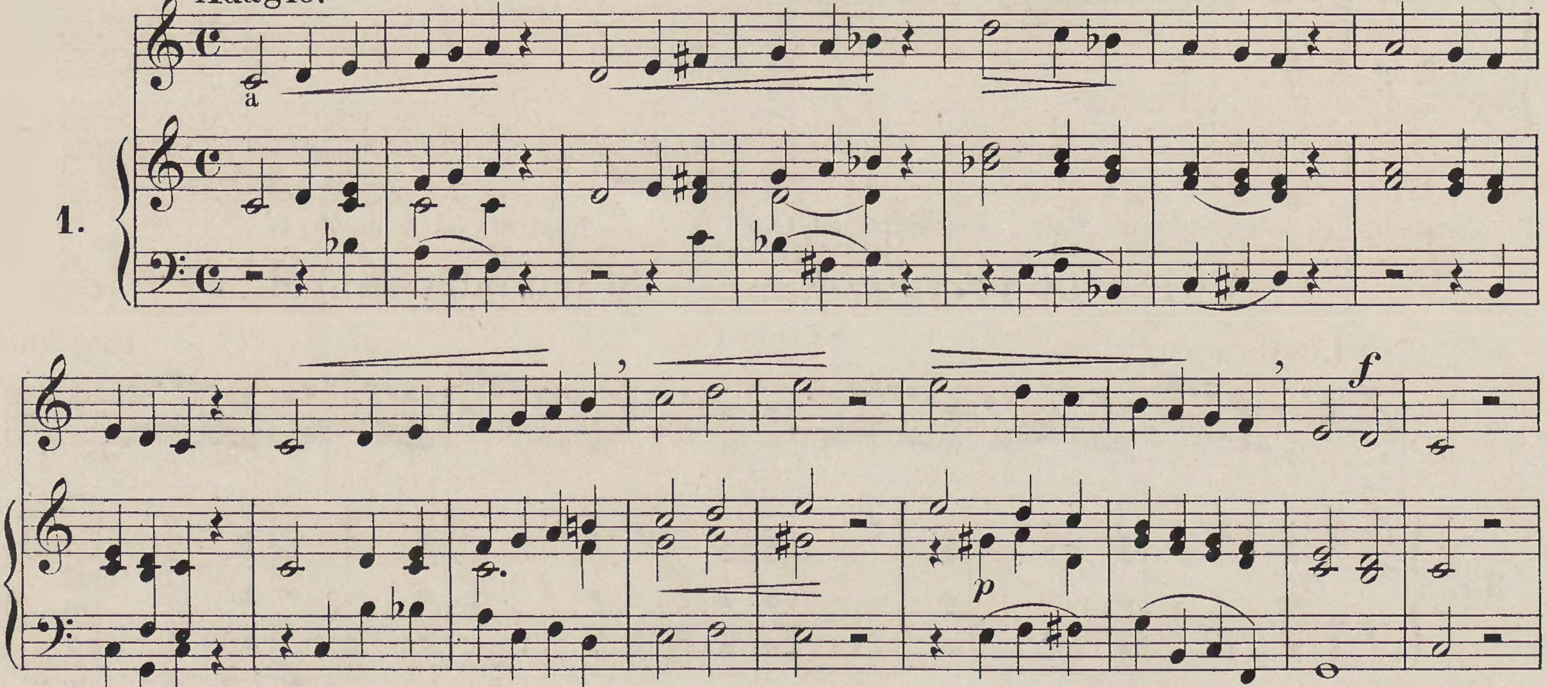


Uwaga. Jeżeli głos dostatecznie jest wyrównany, i uczennica lub uczeń prawidłowo śpiewa na a, można te same ćwiczenia zacząć śpiewać na e.
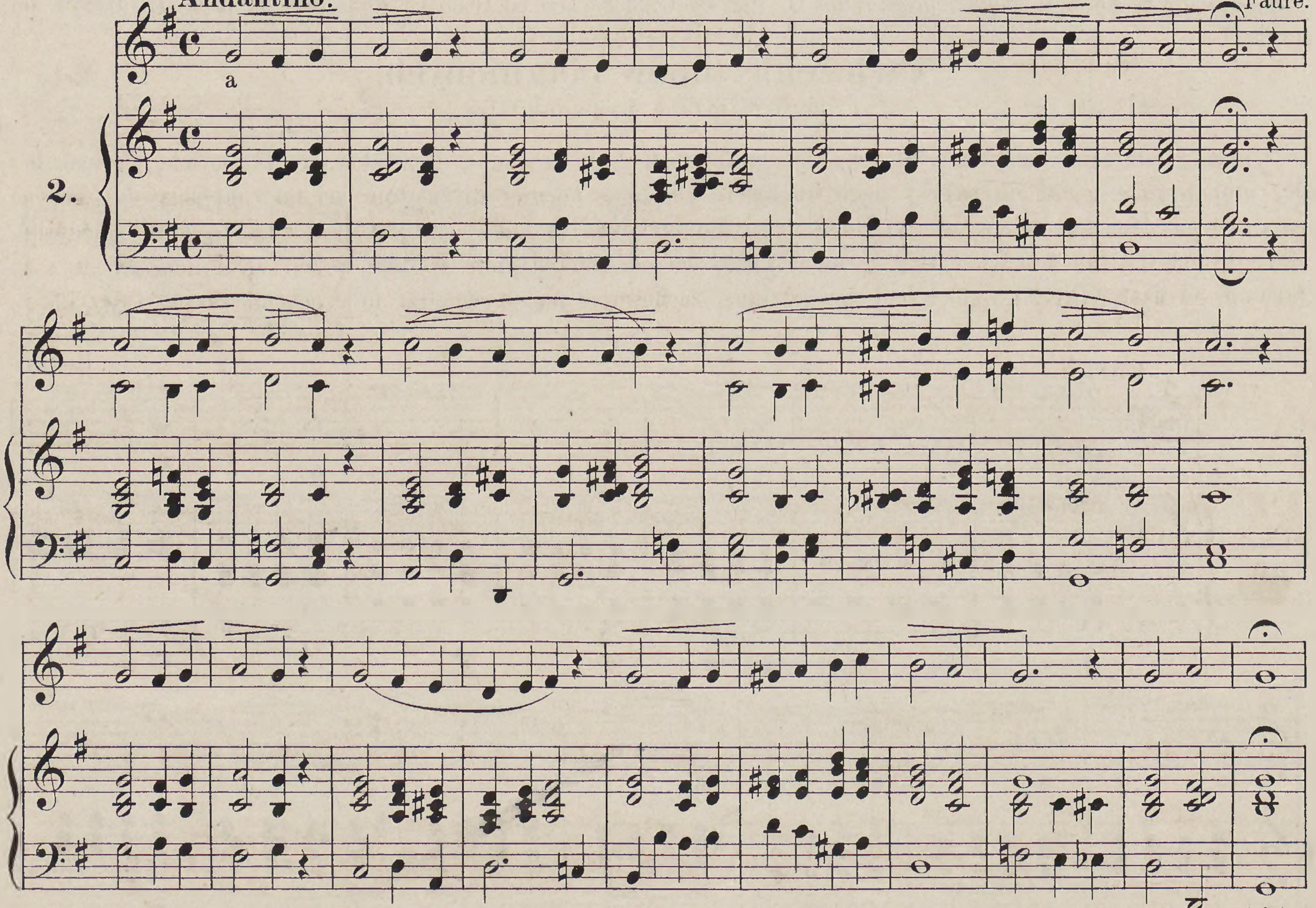
* Wokalizy.

Odległości sekundowe.

Adagio. Vaccai.



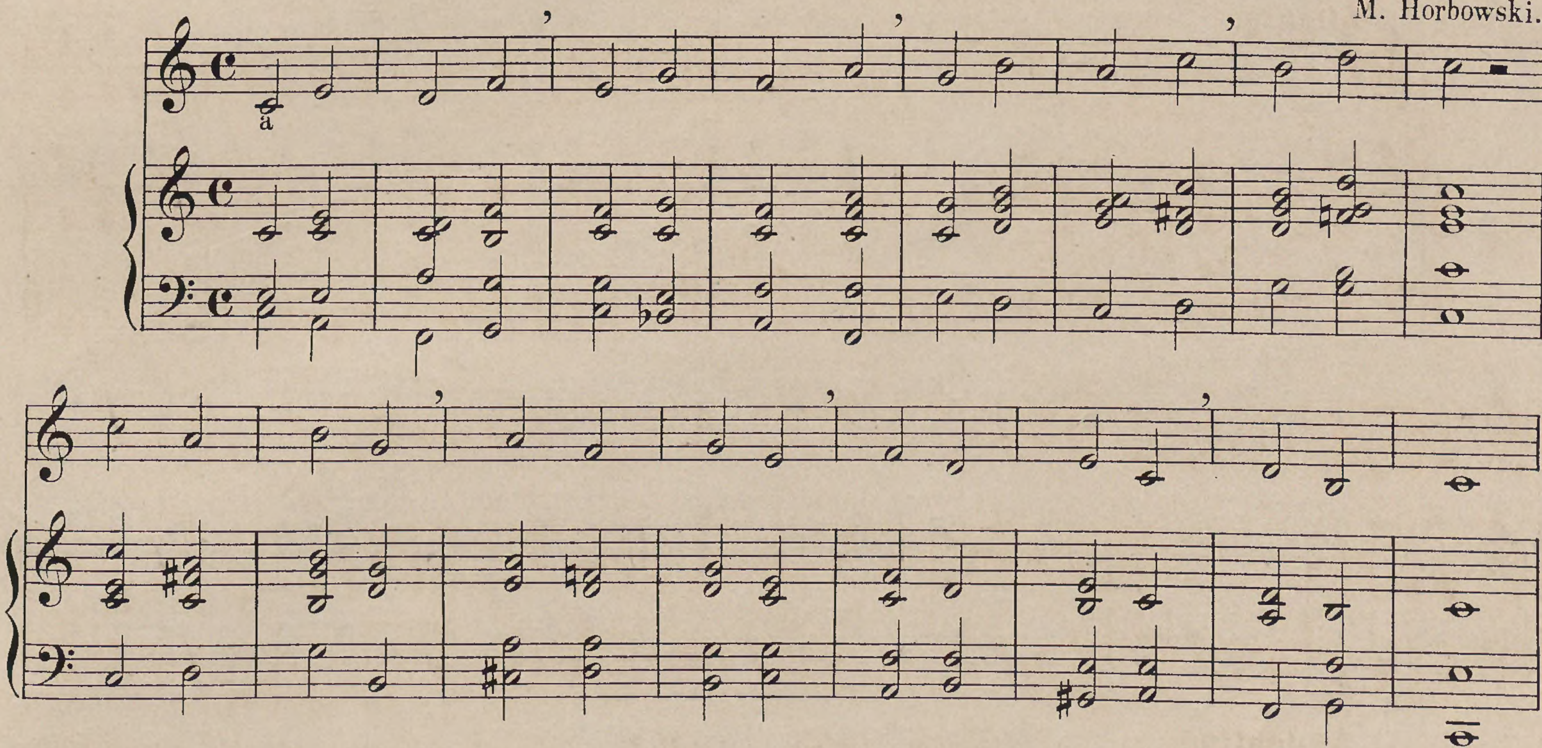
Andantino. Faure.



* Wszystkie wokalizy dla głosu kontraltowego i basowego należy akompanijować o tercyją niżej. Sopran, Mezzosopran, Tenor i Baryton mogą śpiewać tak jak są napisane, zachowując poczynione zmiany. Zresztą zależeć będzie od nauczyciela, który odpowiednio do skali głosu uczącego się, zastosuje tonacyją.

Odległości tercyjowe.

M. Horbowski.
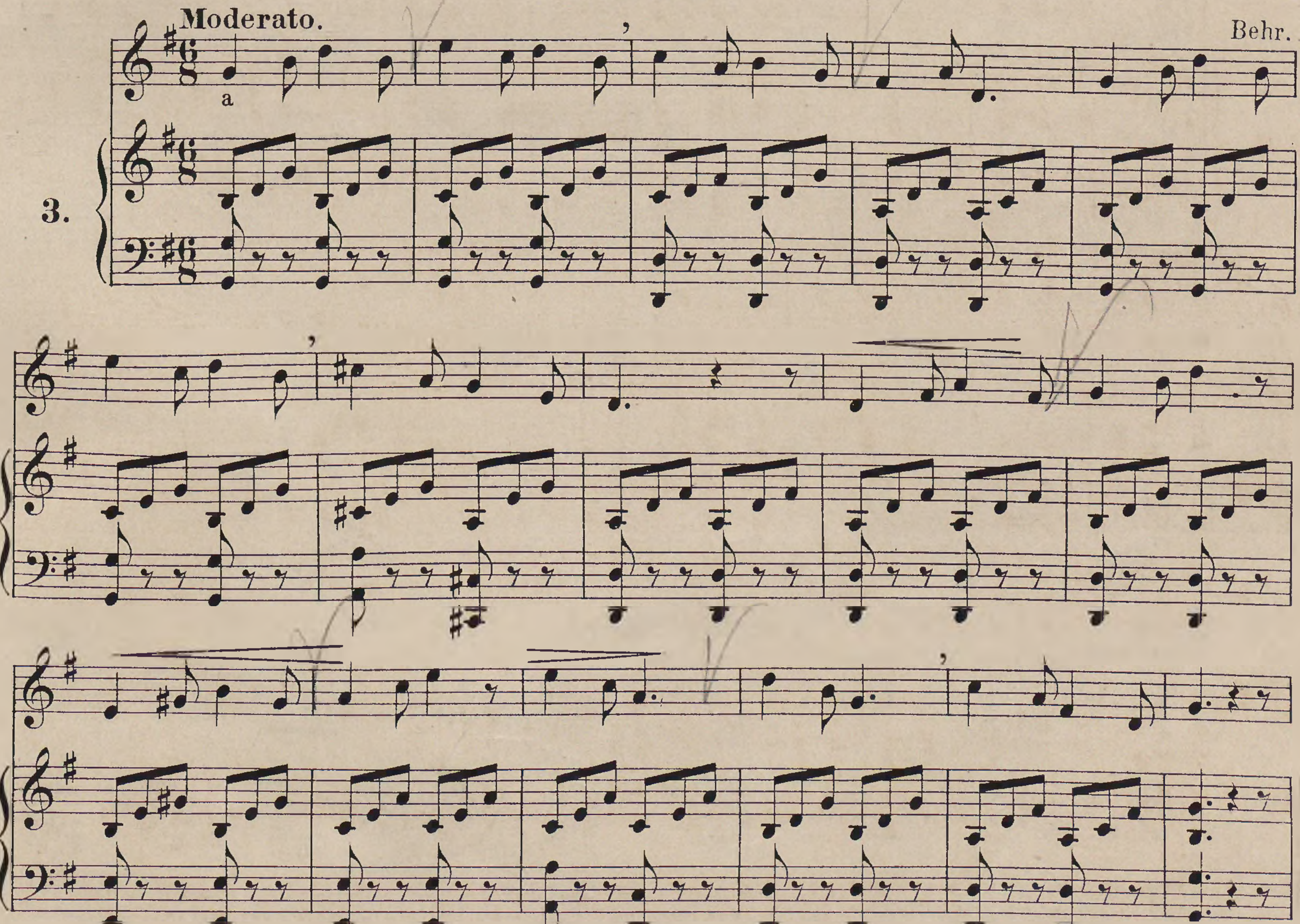


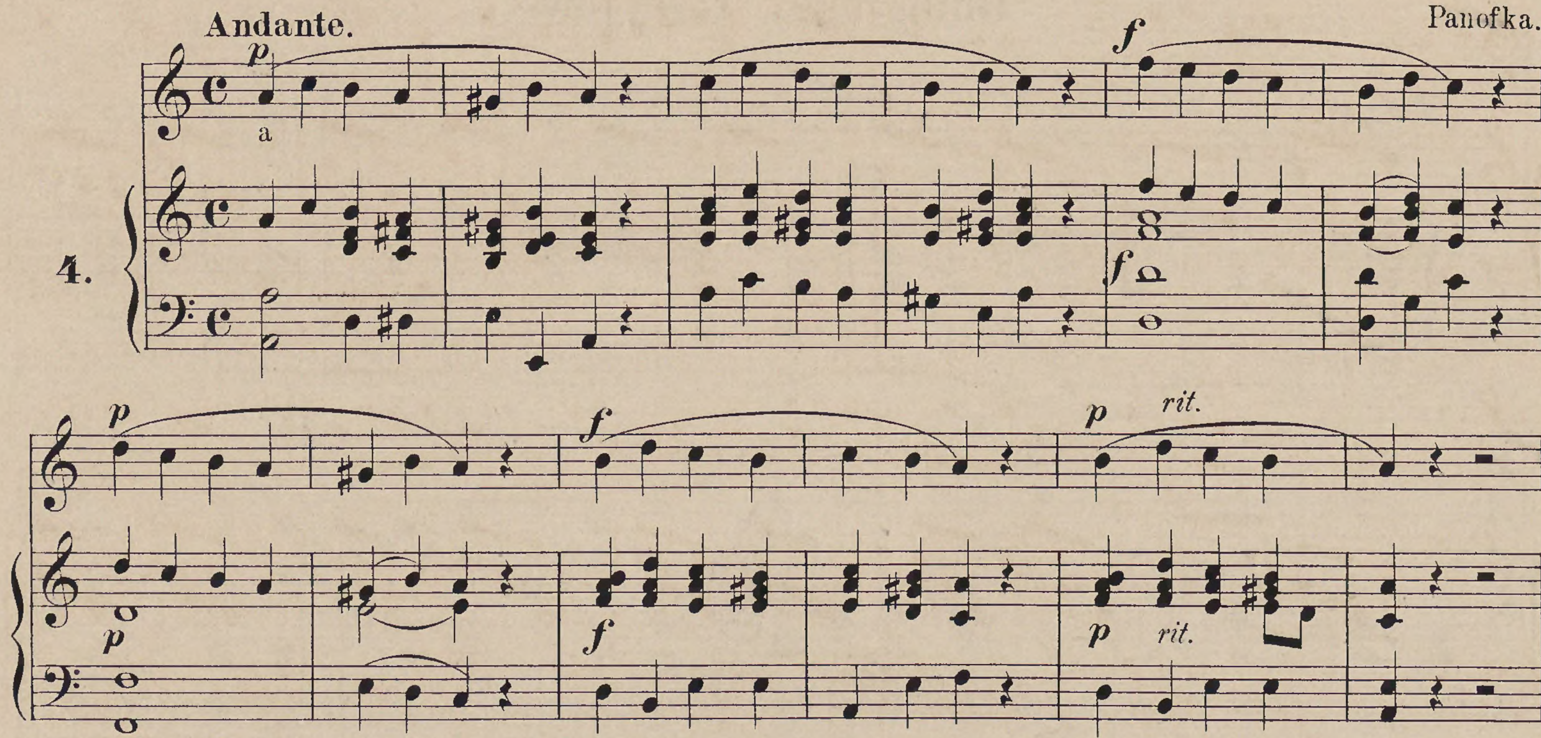
Wokaliza.

Moderato.

Behr.

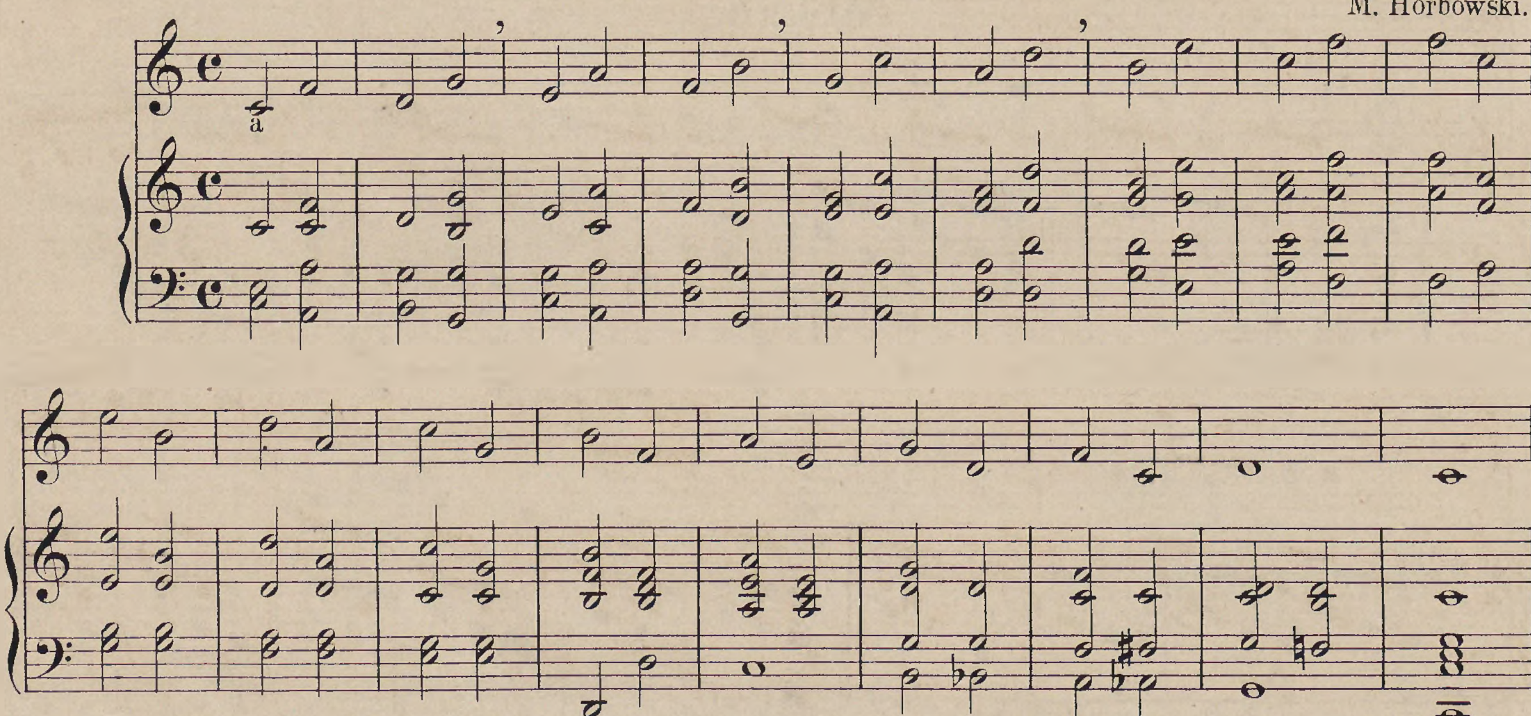
3.





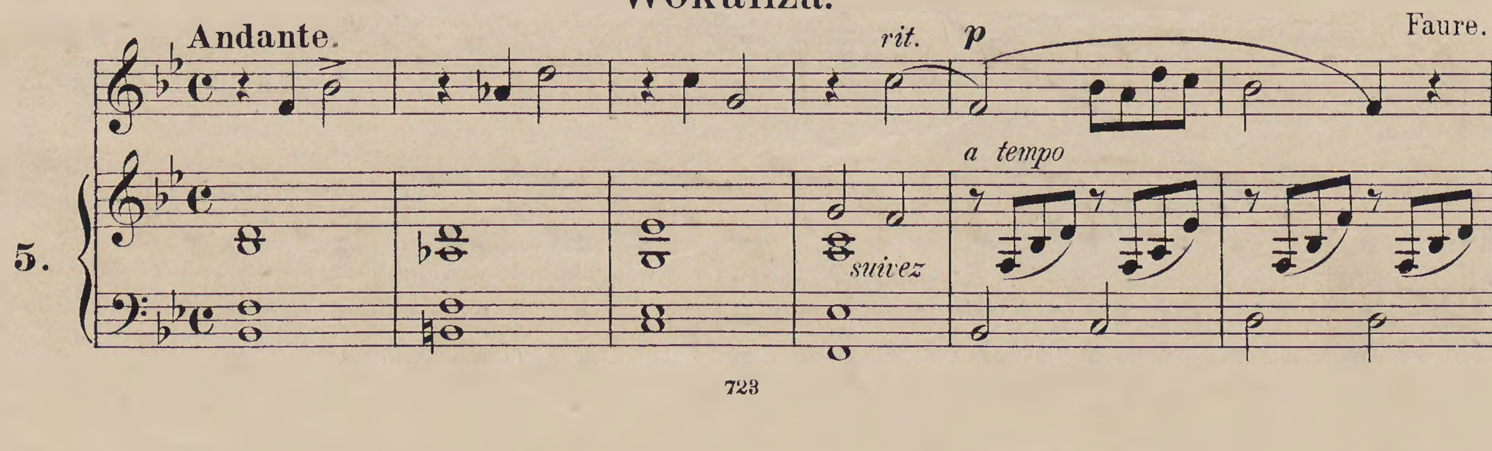
Odległości Kwartowe.

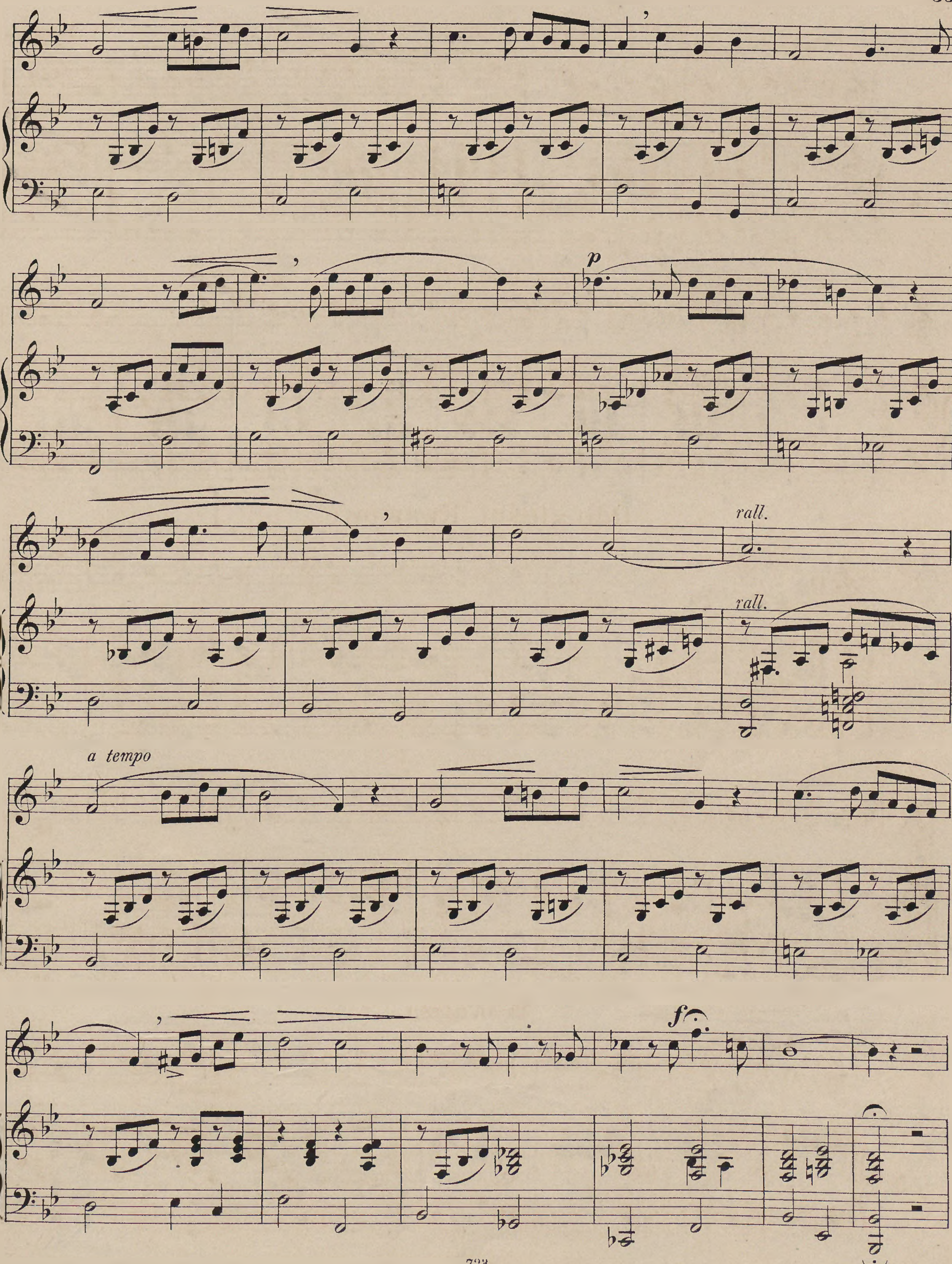
M. Horbowski.

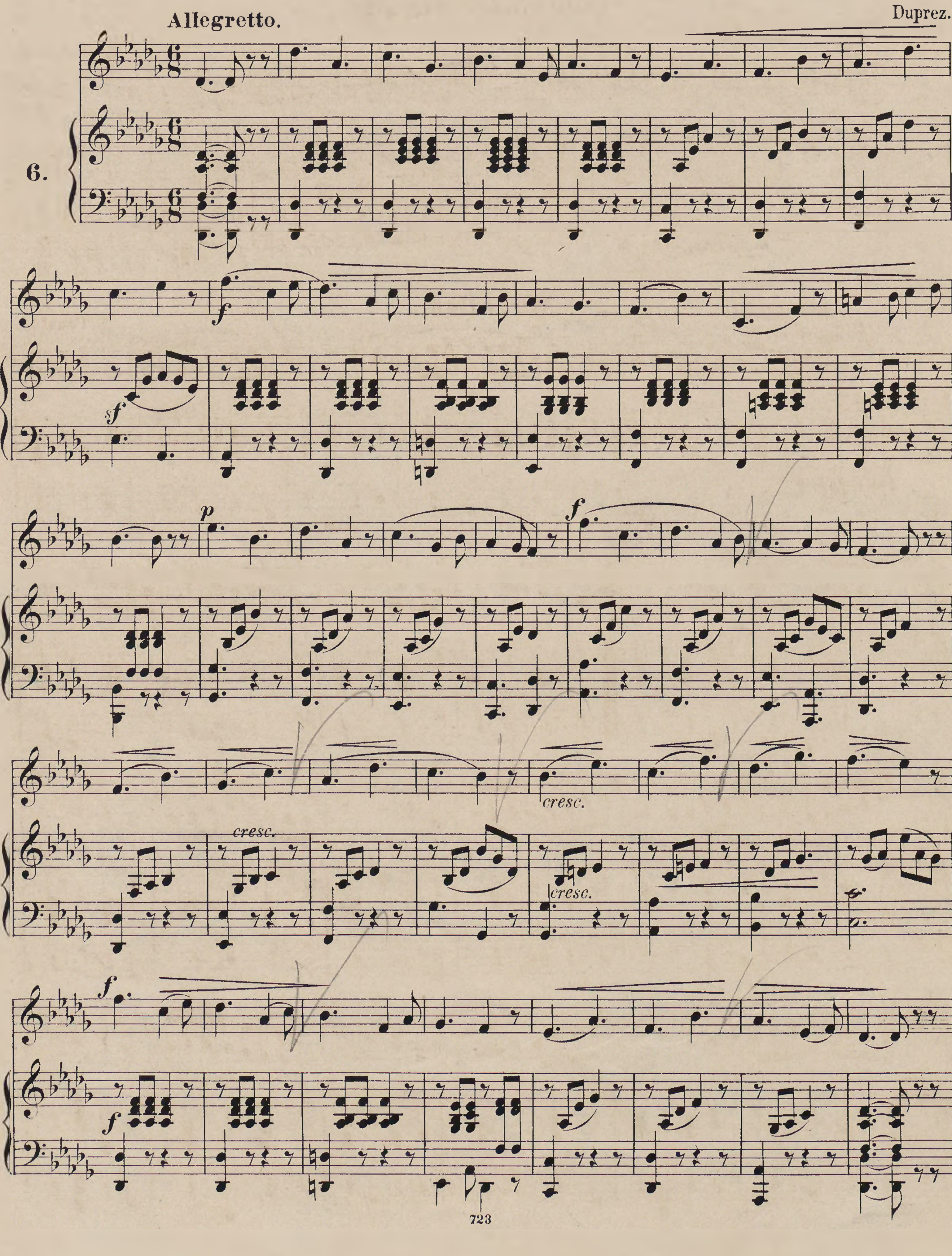


Wokaliza.

Faure.

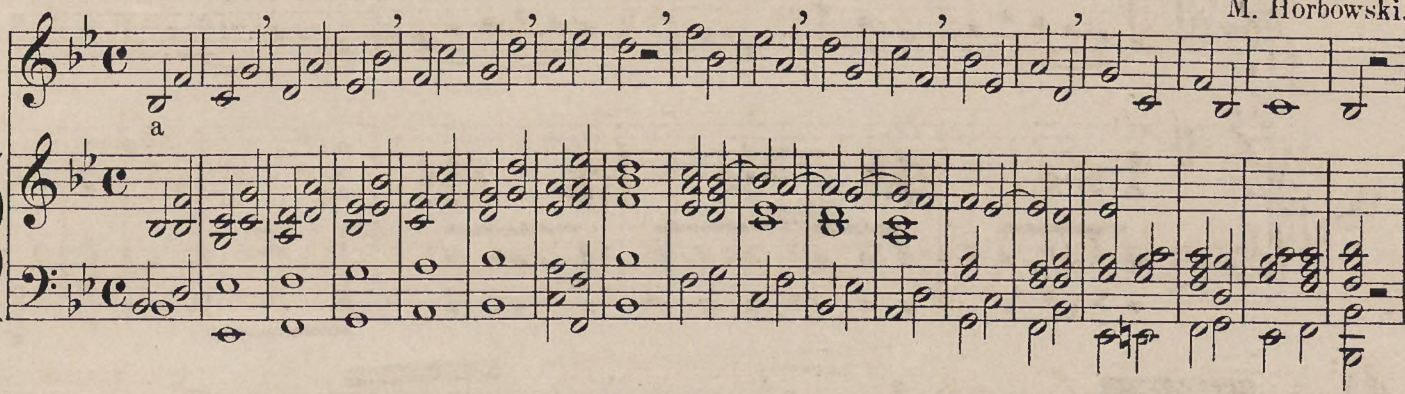



p
rall.
rall.
a tempo
f


Allegretto.
Duprez.
6.
f
sf
p
cresc.

Odległości Kwinty.

M. Horbowski.

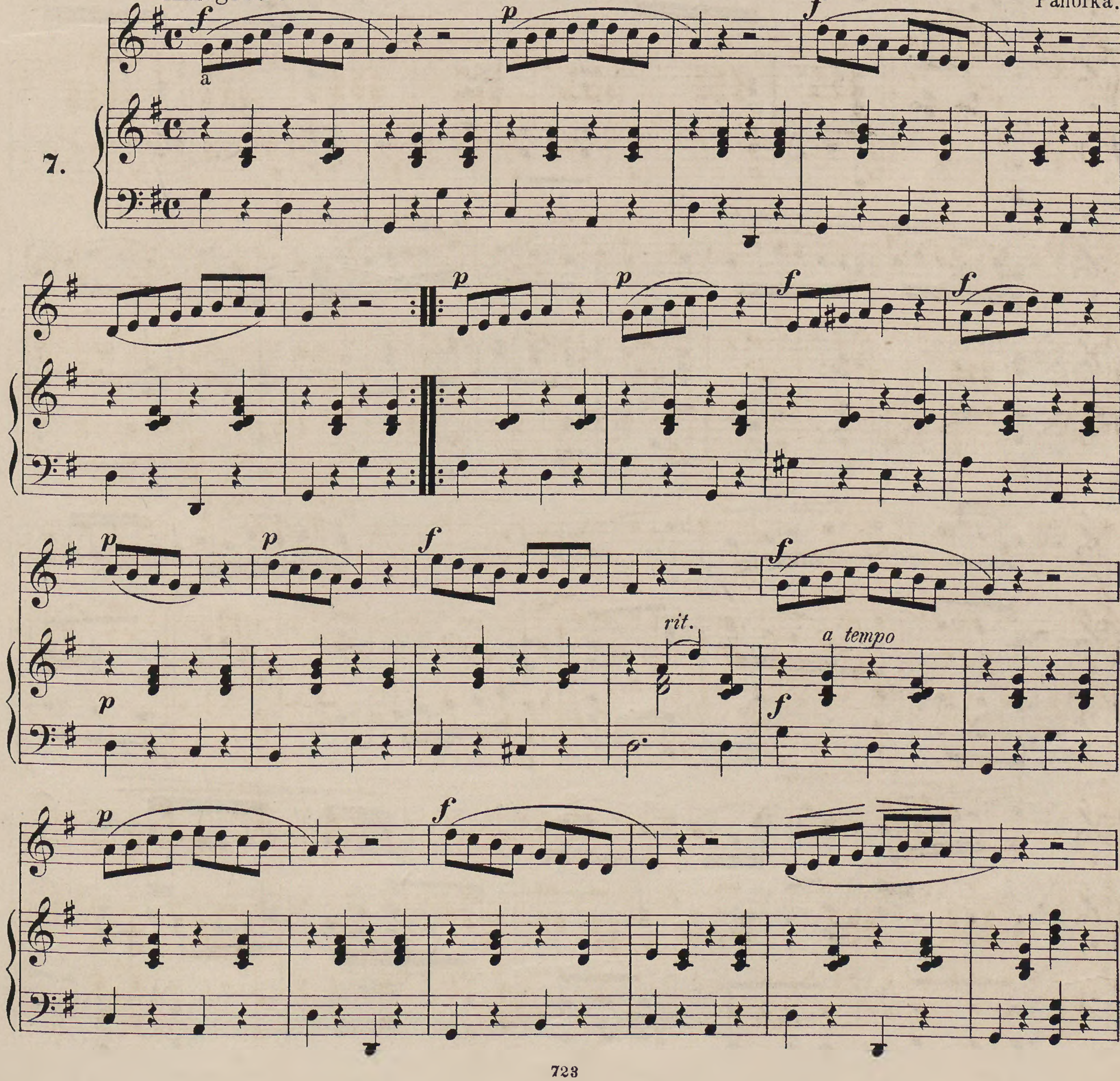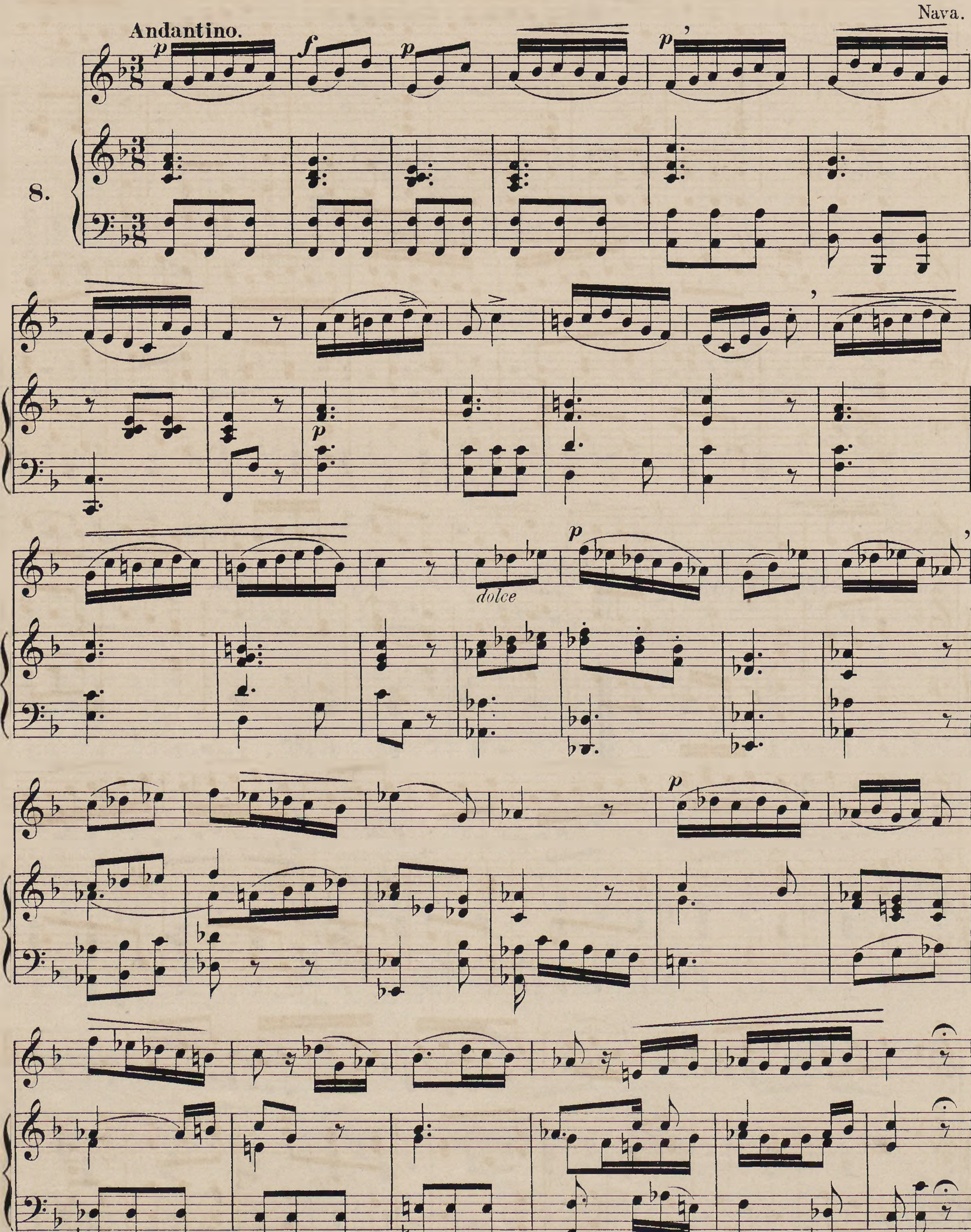


Wokaliza.

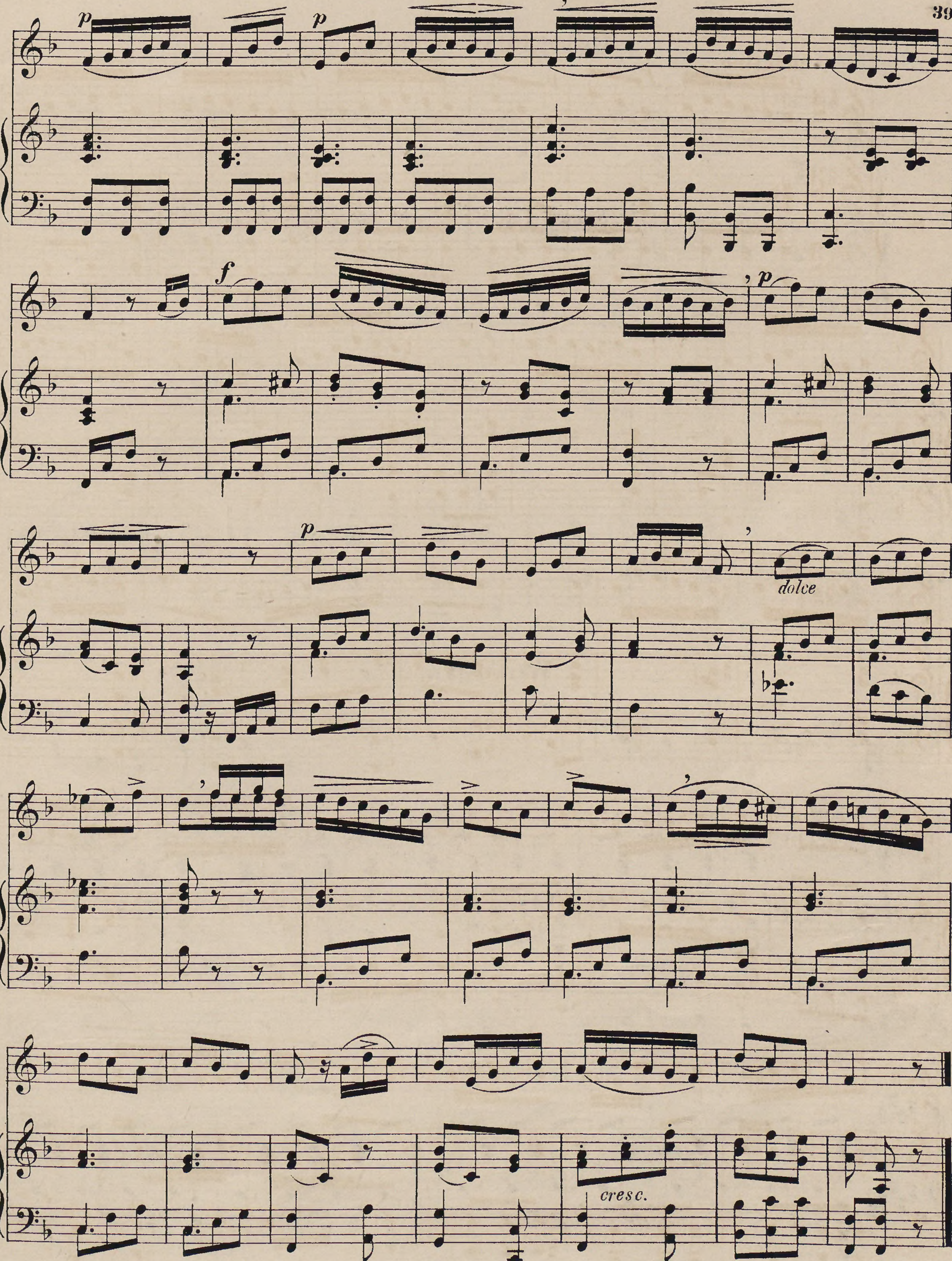
Allegretto.

Panofka.

7.



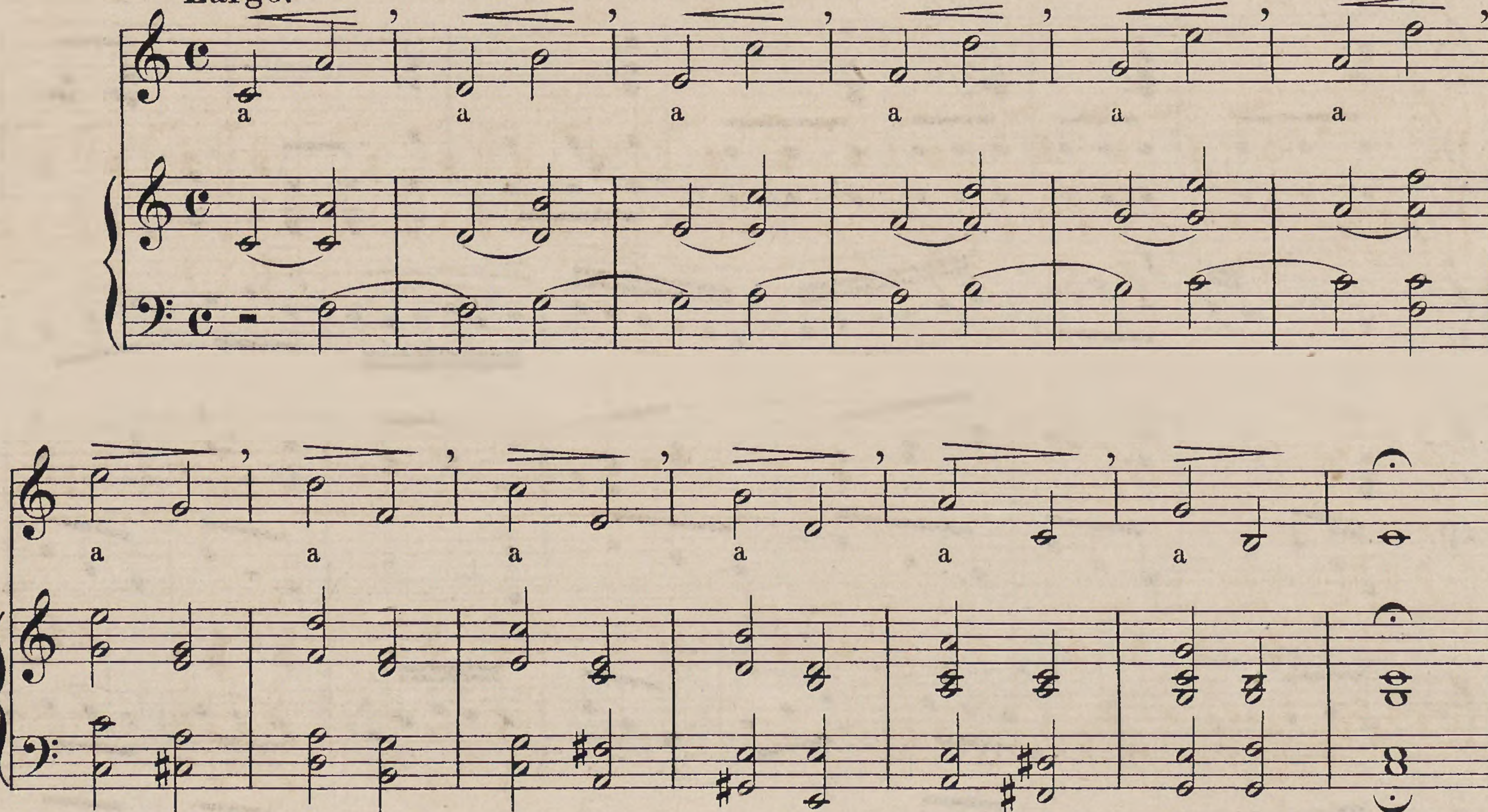

Nava.
Andantino.
8.
dolce


dolce
cresc.

Odległości Seksty.

M. Horbowski.

Largo.
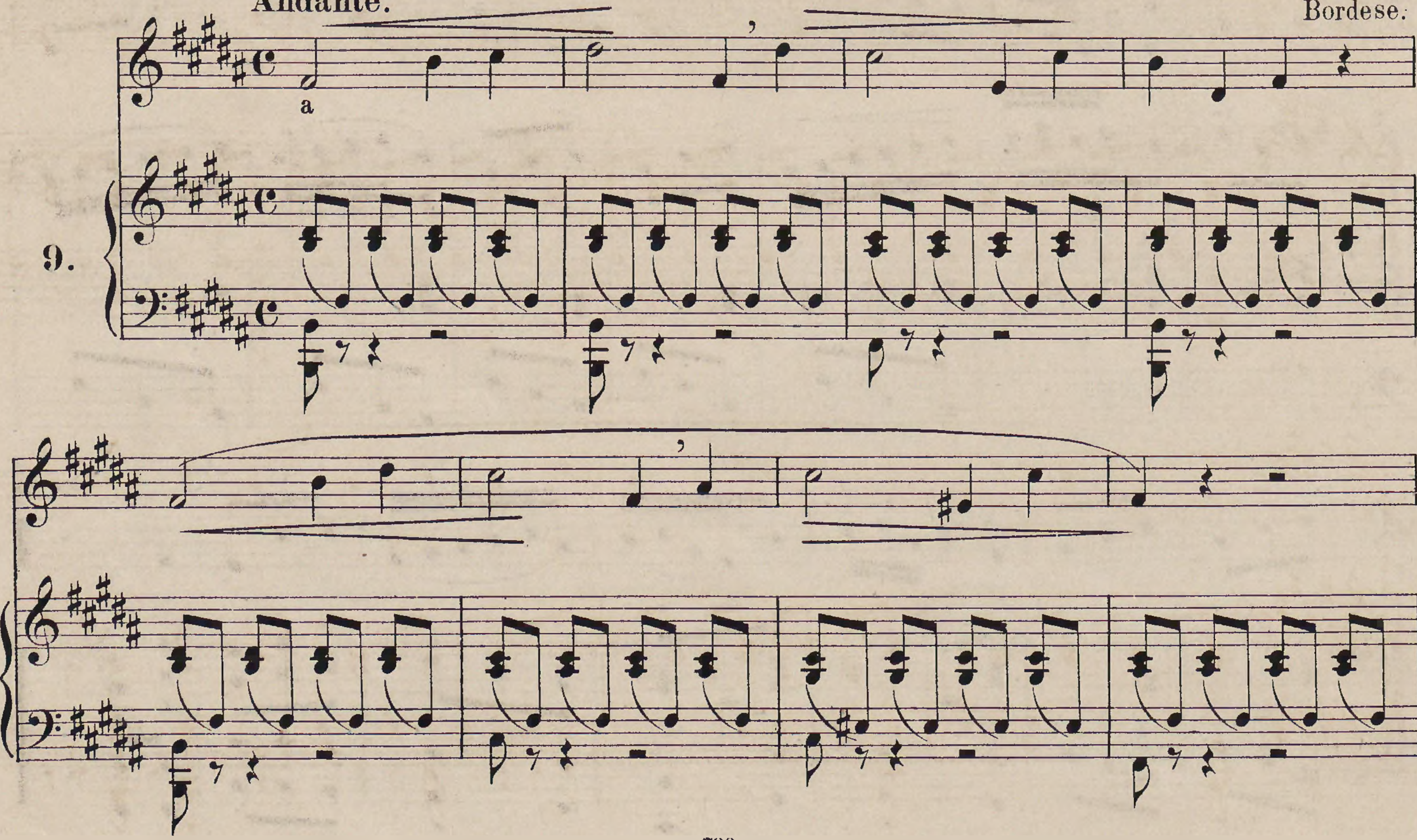


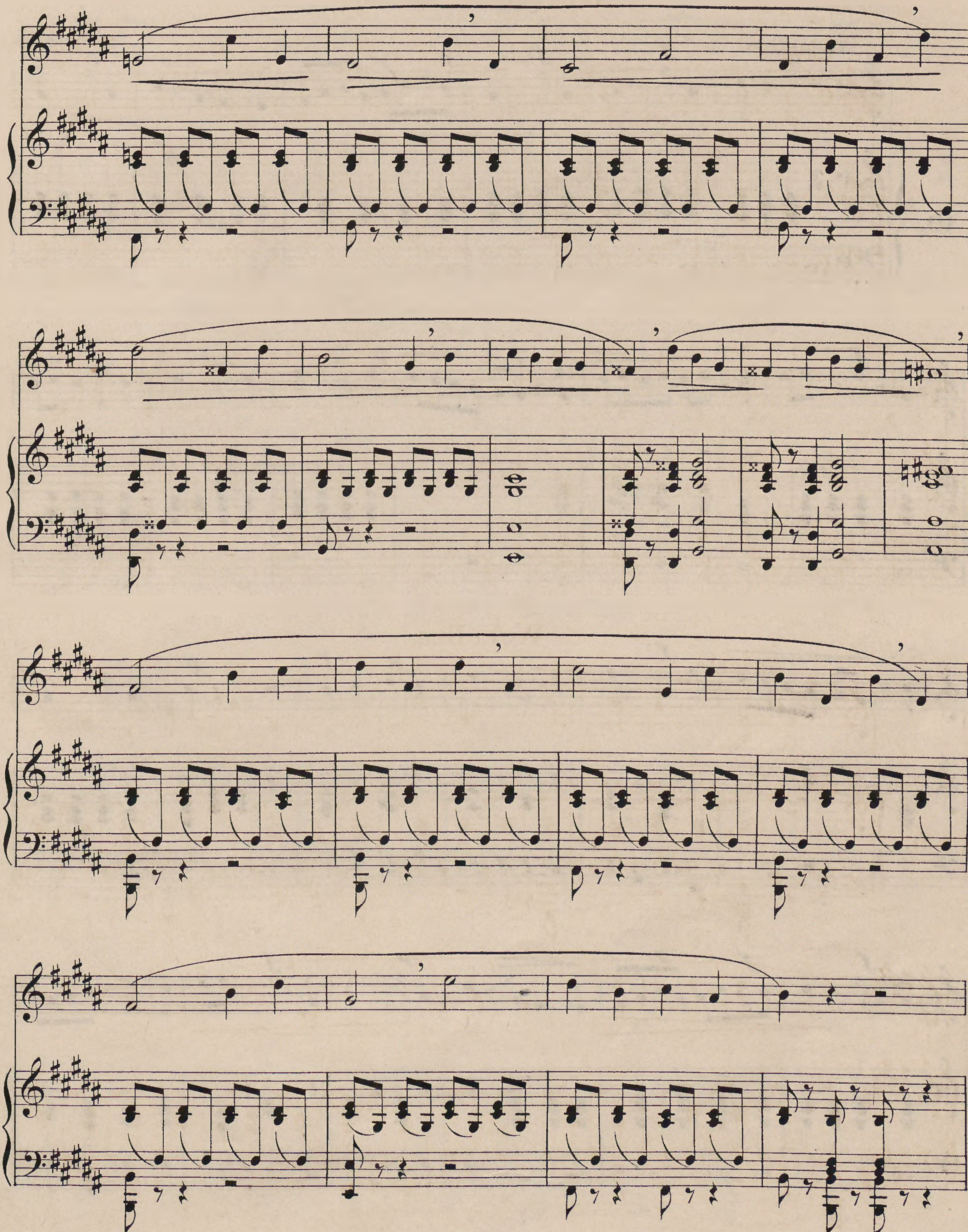
Wokaliza.

Andante.

Bordese.

9.

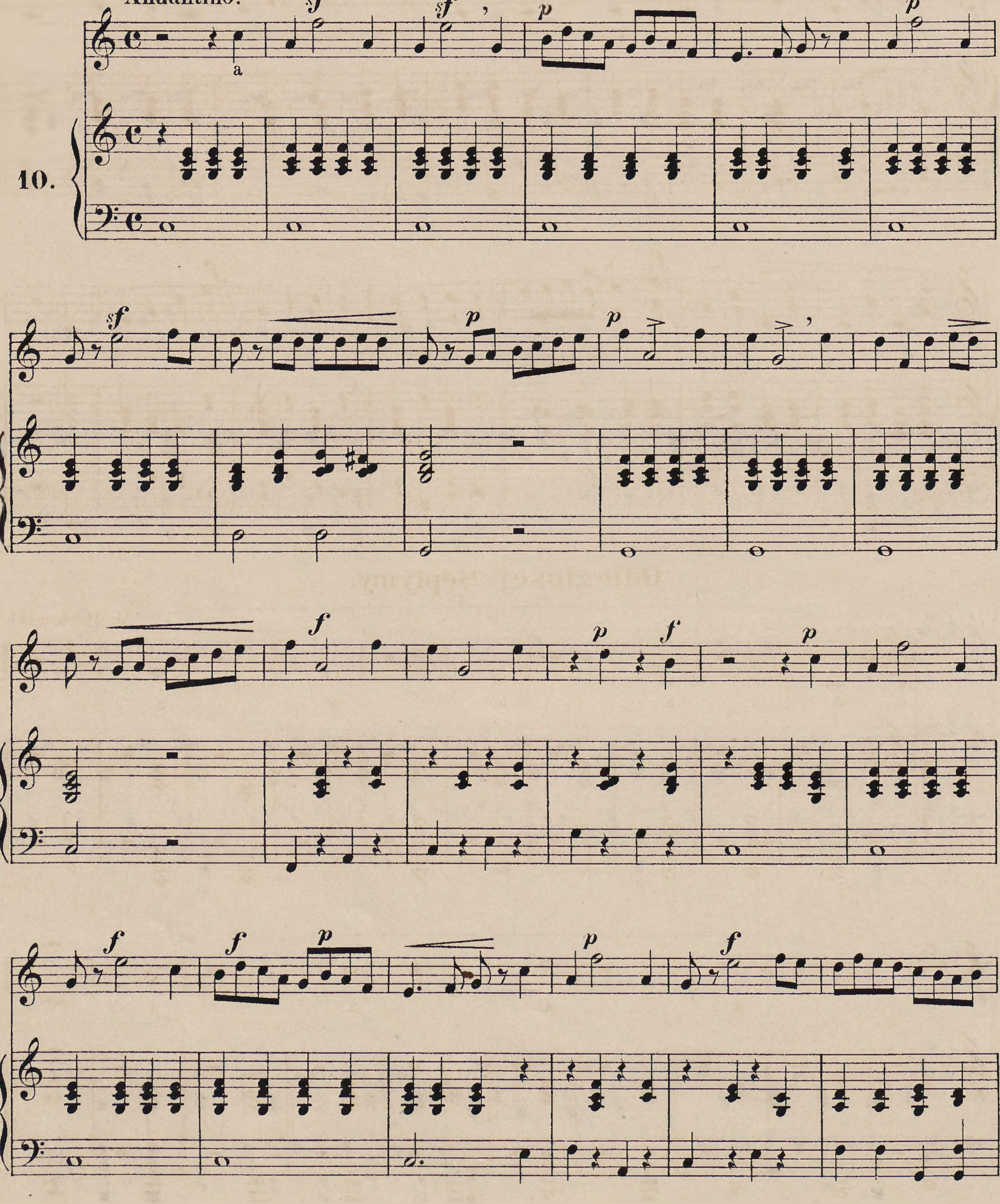


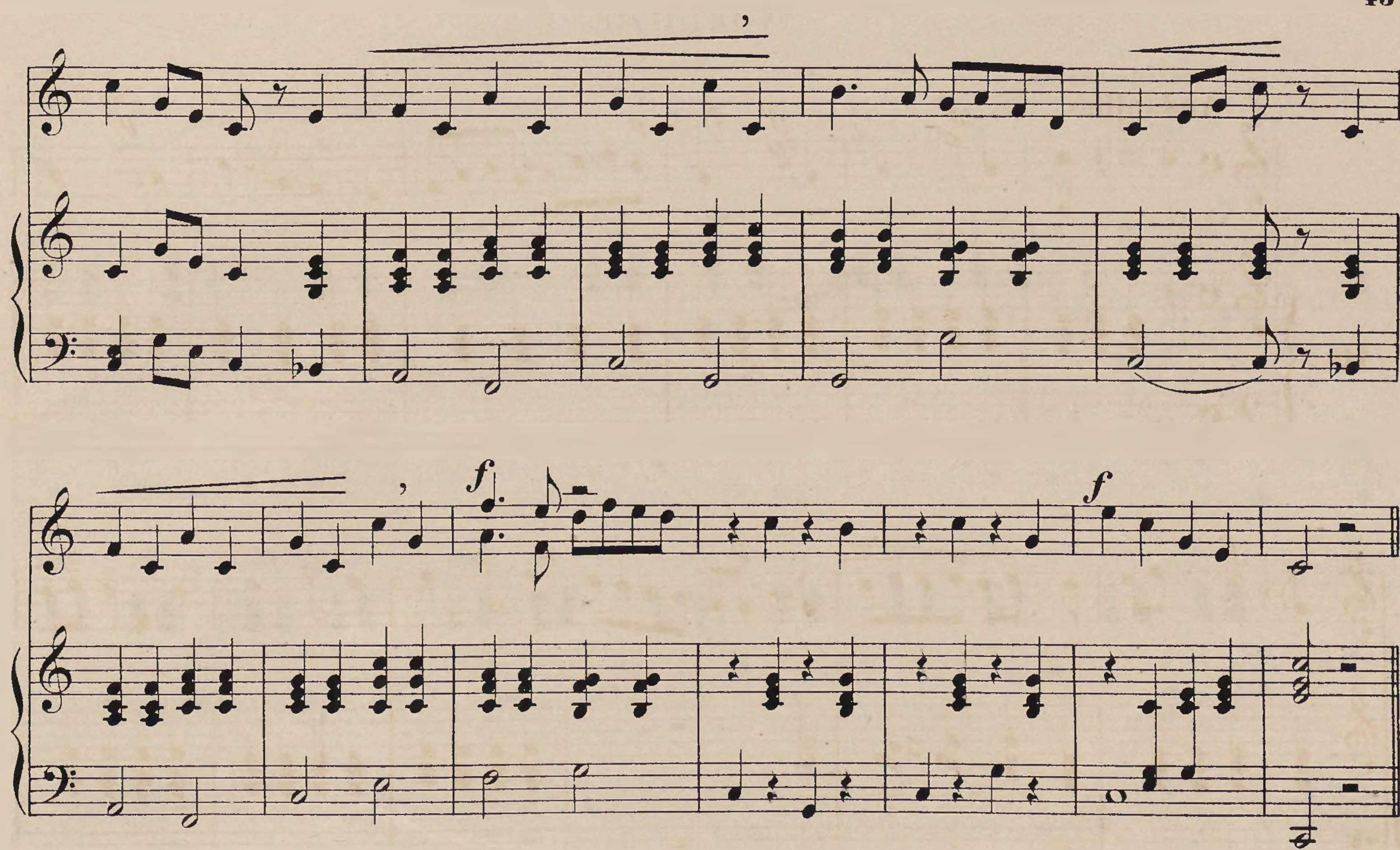


Piermarini.

Andantino.

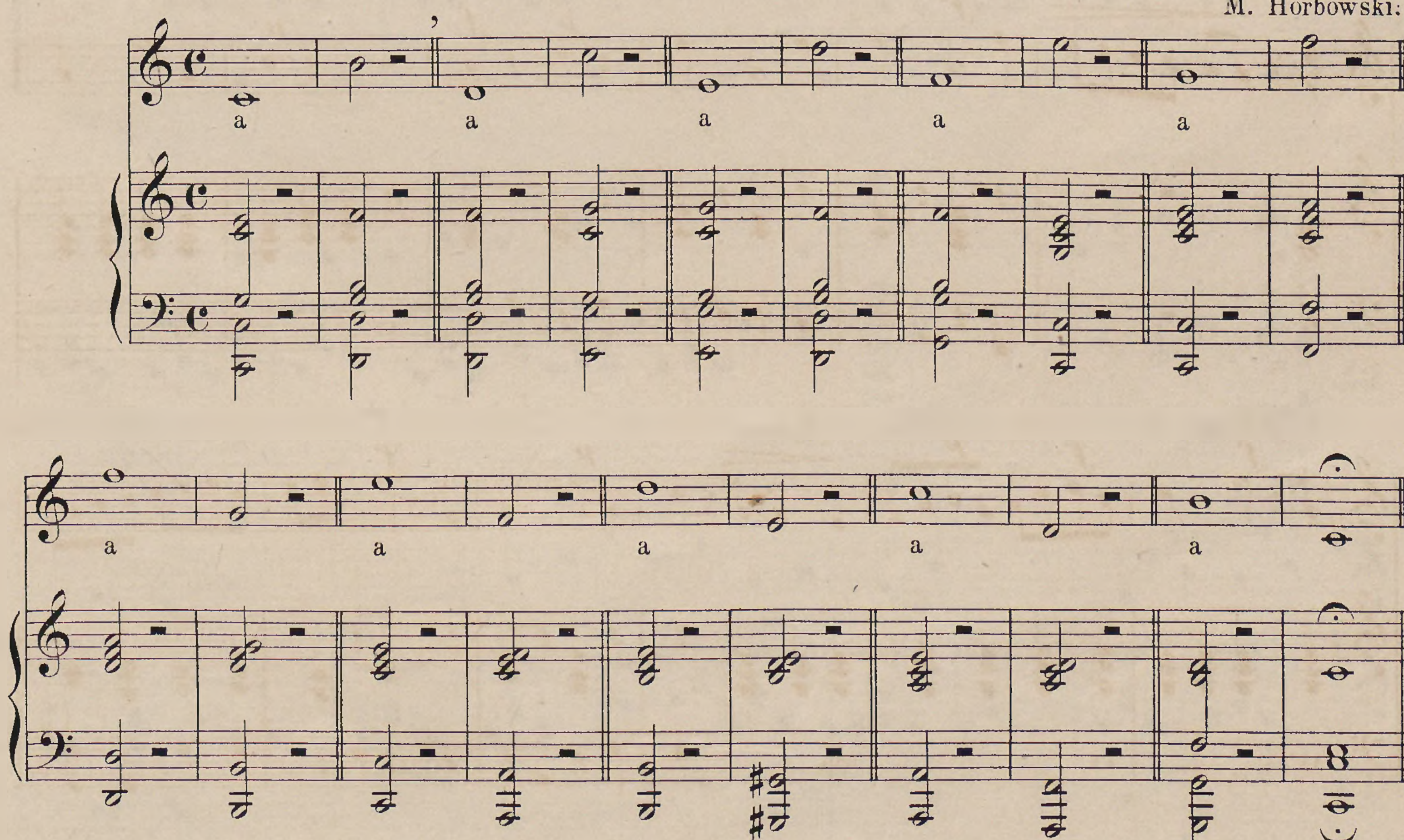
10.
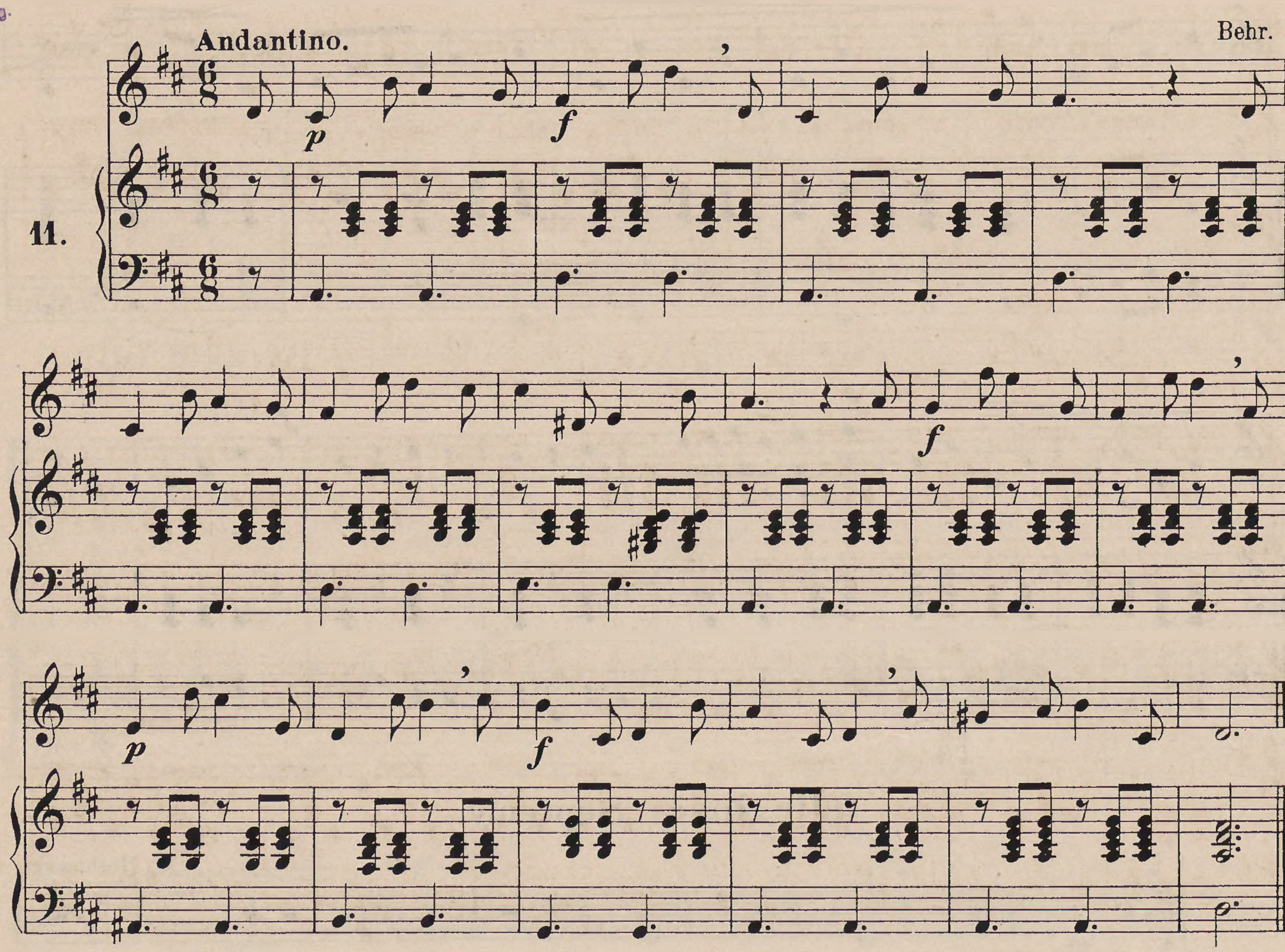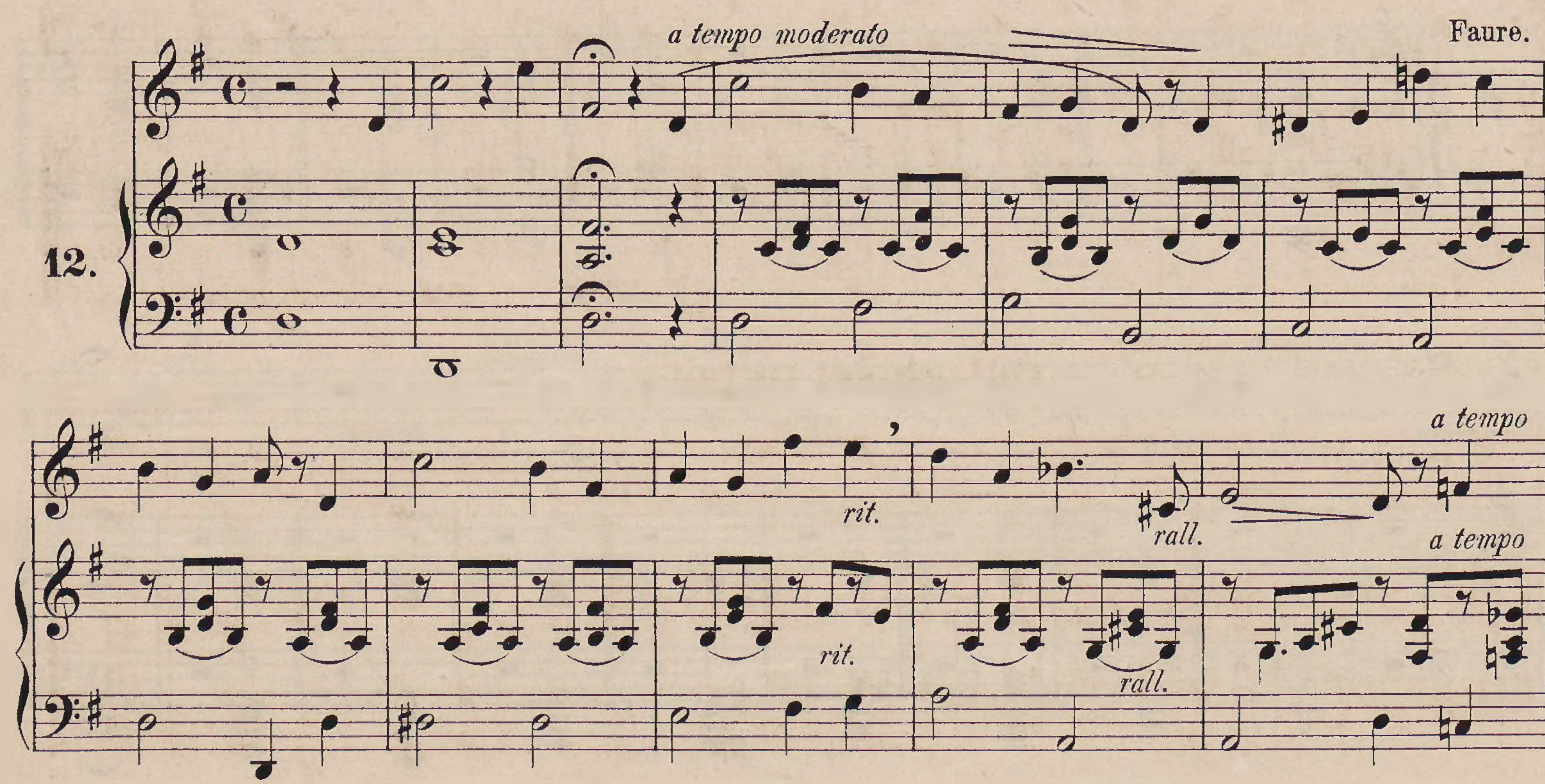




Odległości Septymy.
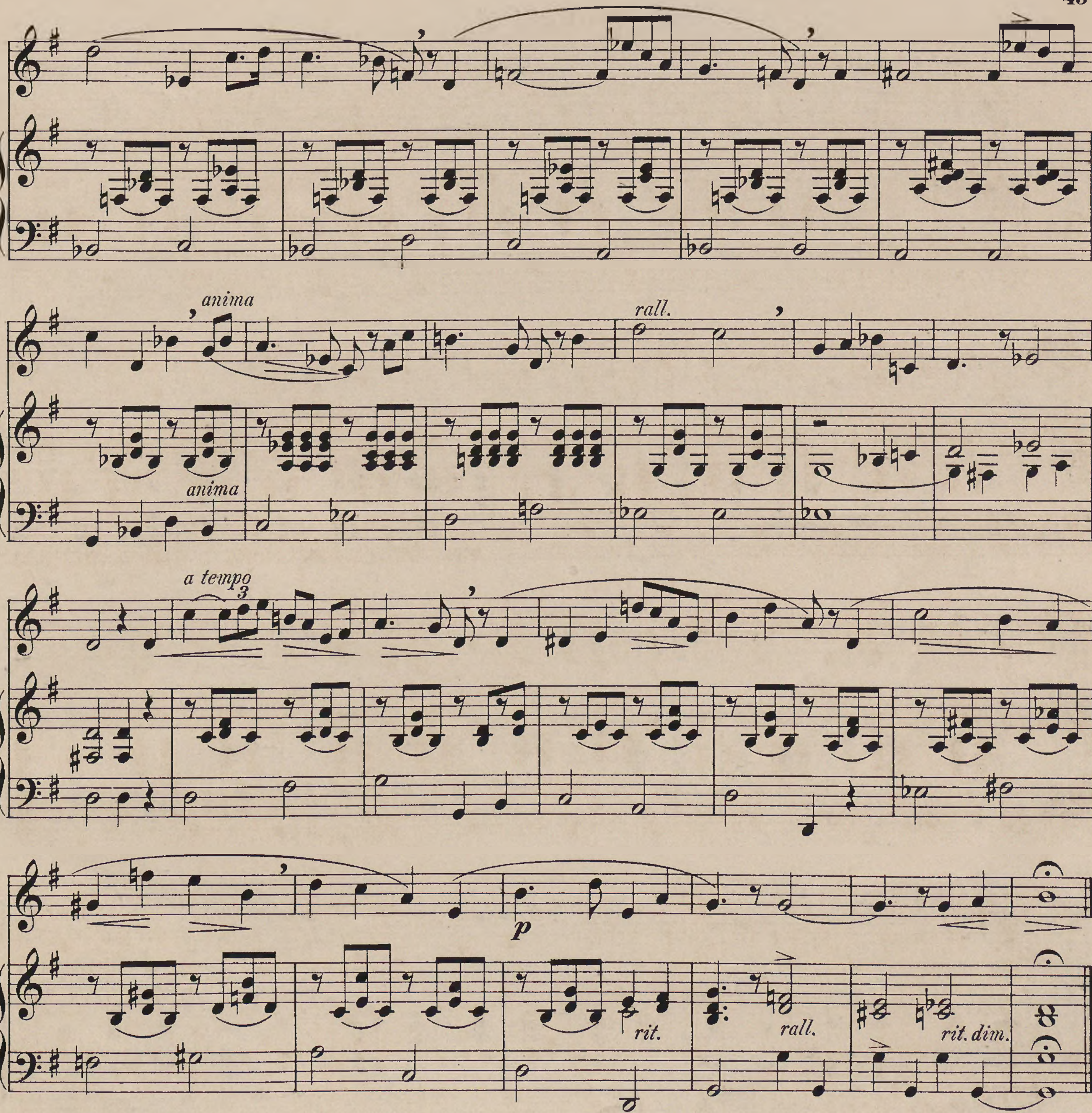
M. Horbowski.



Wokaliza.

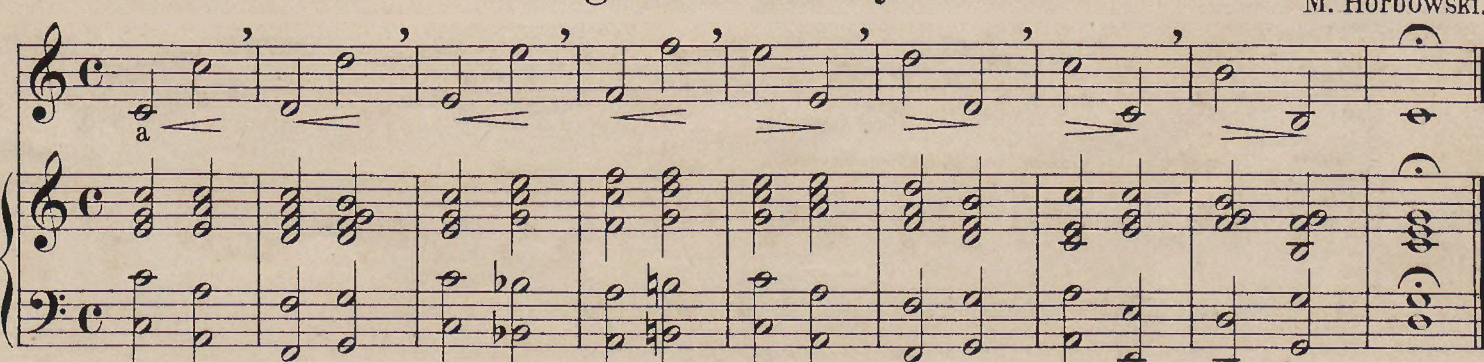

Andantino.
Behr.
11.
p
f
f
p
f


a tempo moderato
Faure.
12.
rit.
rall.
a tempo
rit.
rall.
a tempo
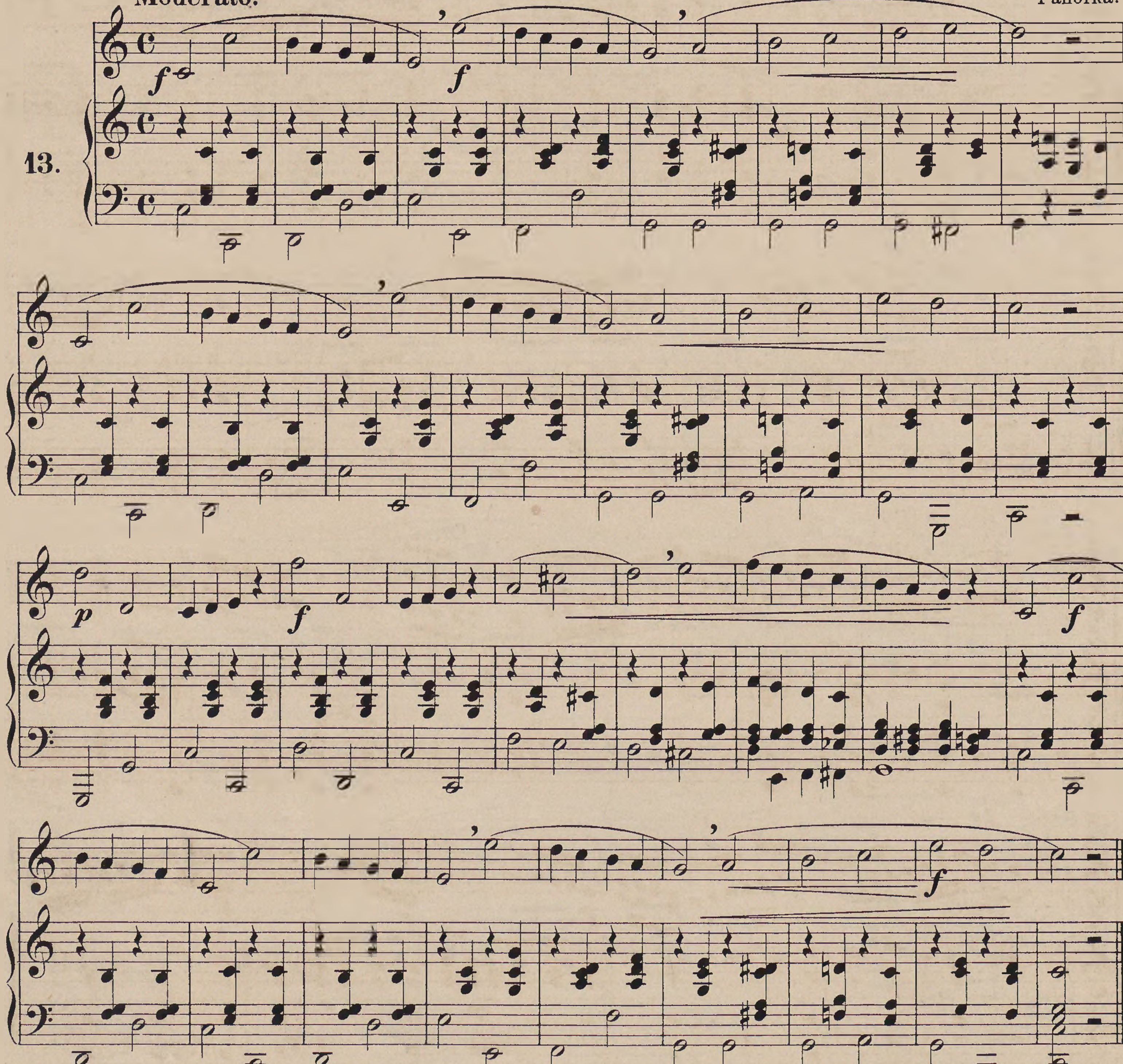


Odległości Oktawy.

M. Horbowski.



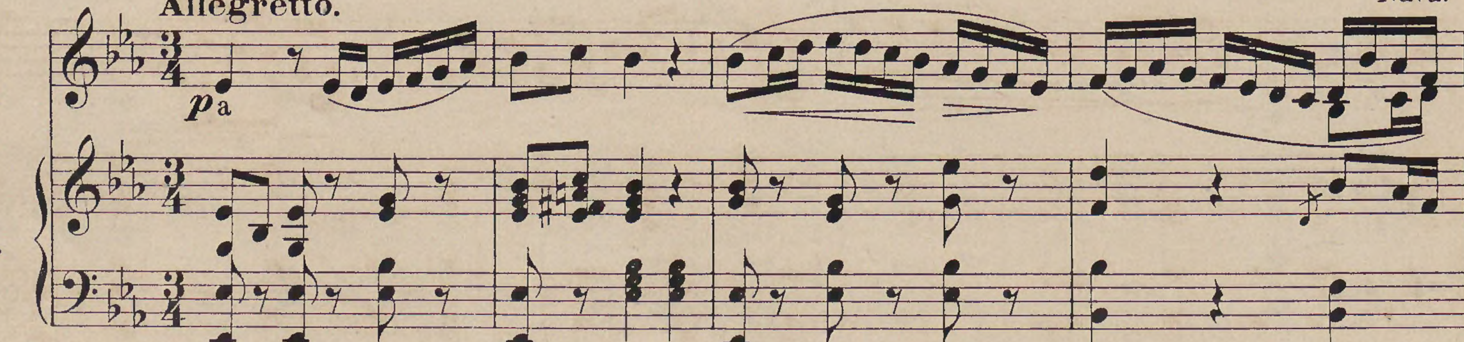
Moderato. Panofka.

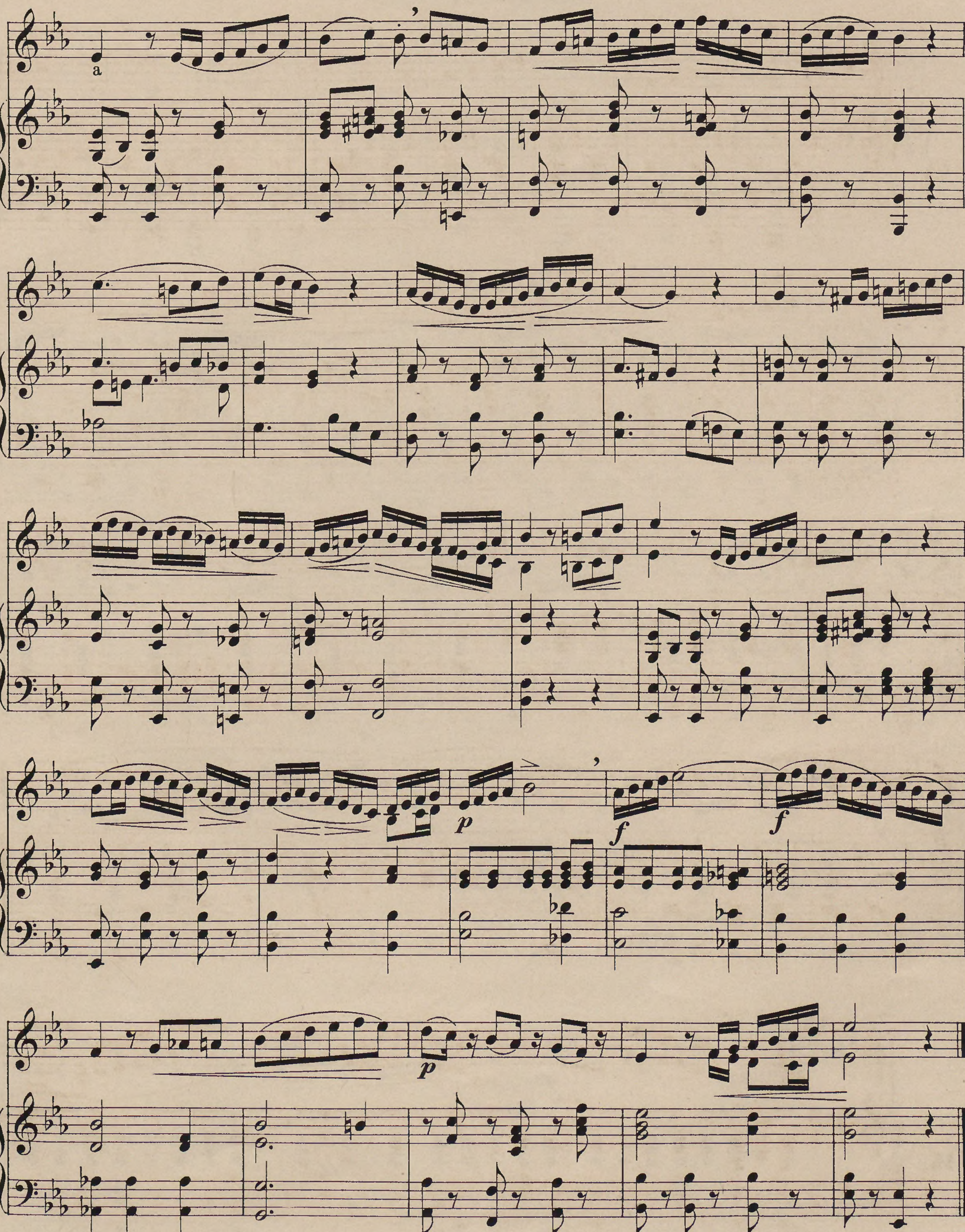
13.



Allegretto. Nava.

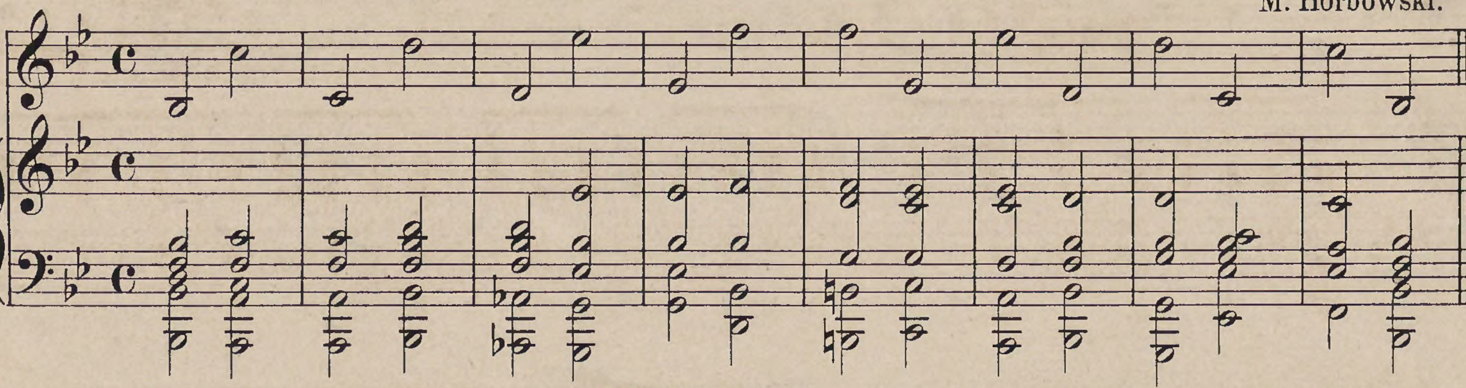
14.




a
p
f
f
p

Odległości Nony.

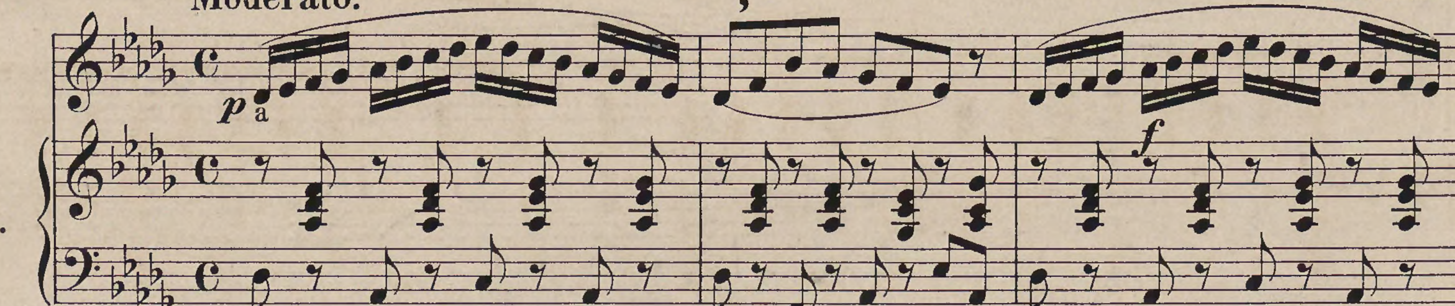
M. Horbowski.
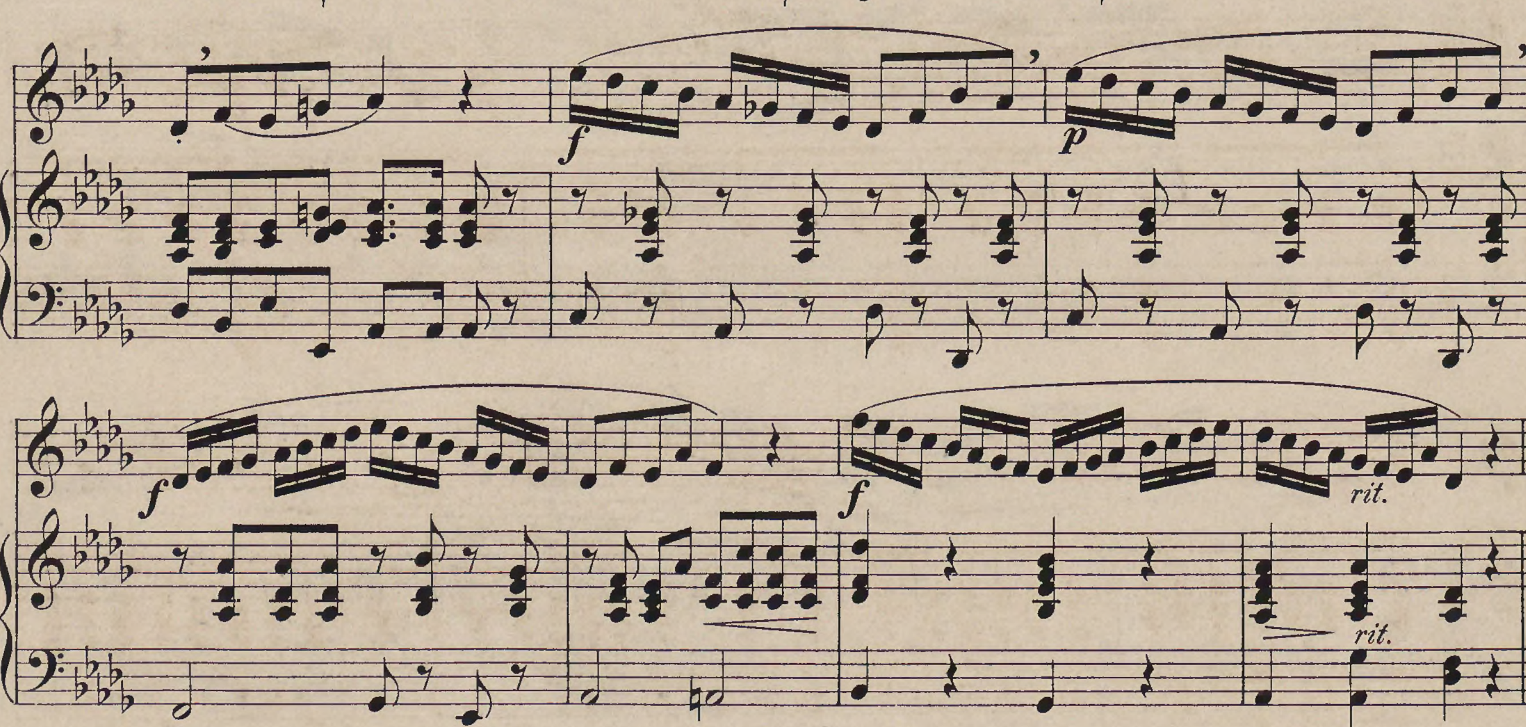


Wokaliza.

Moderato. Panofka.

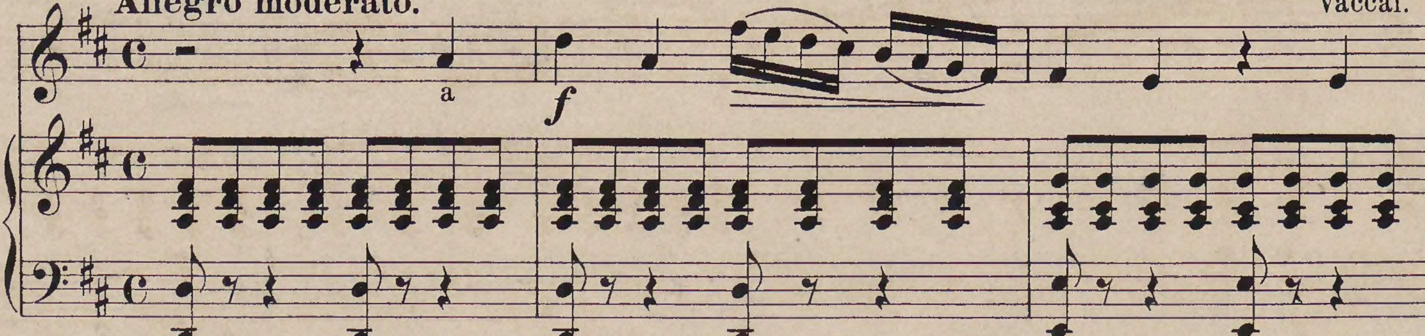
15.
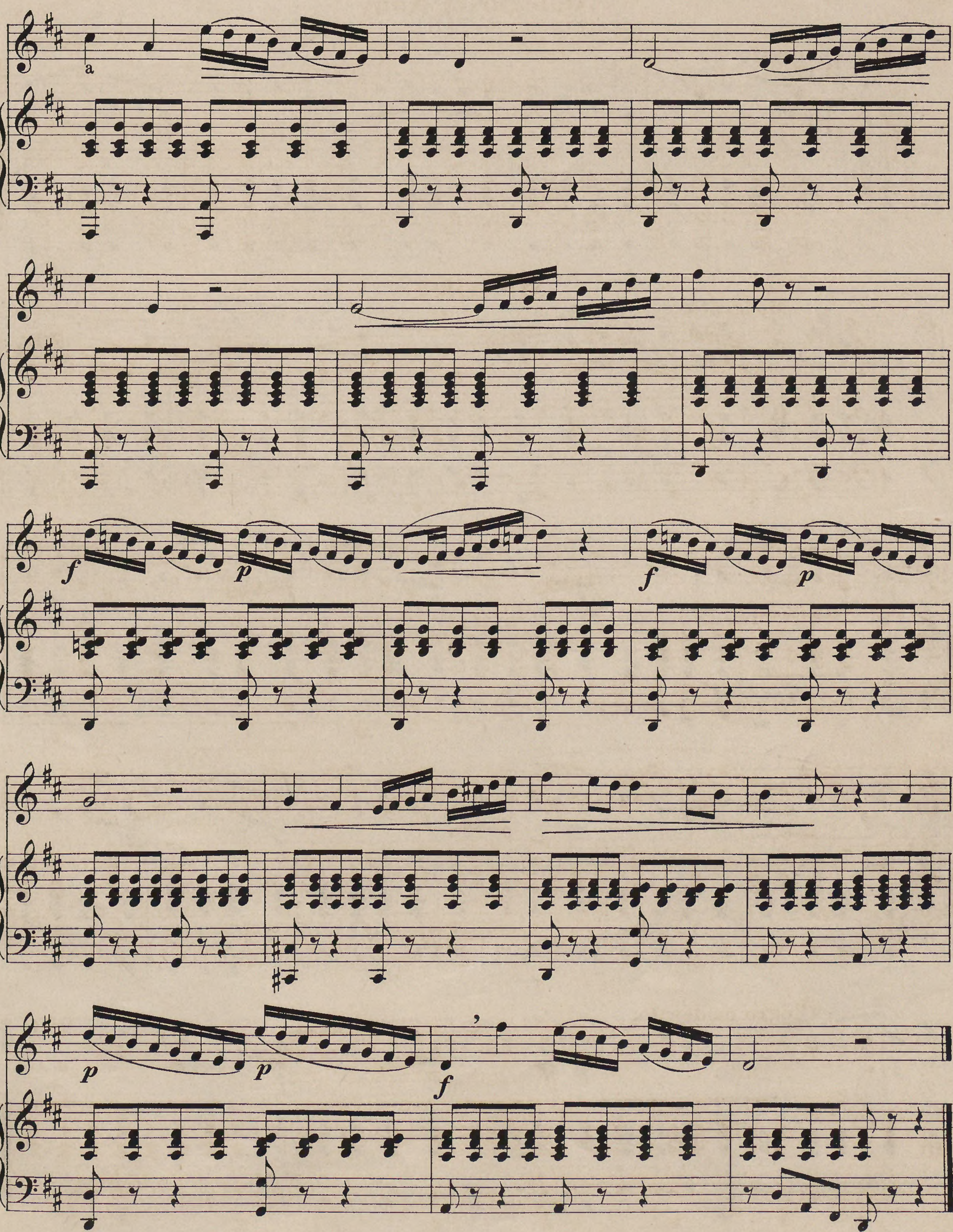




Allegro moderato. Vaccai.

16.
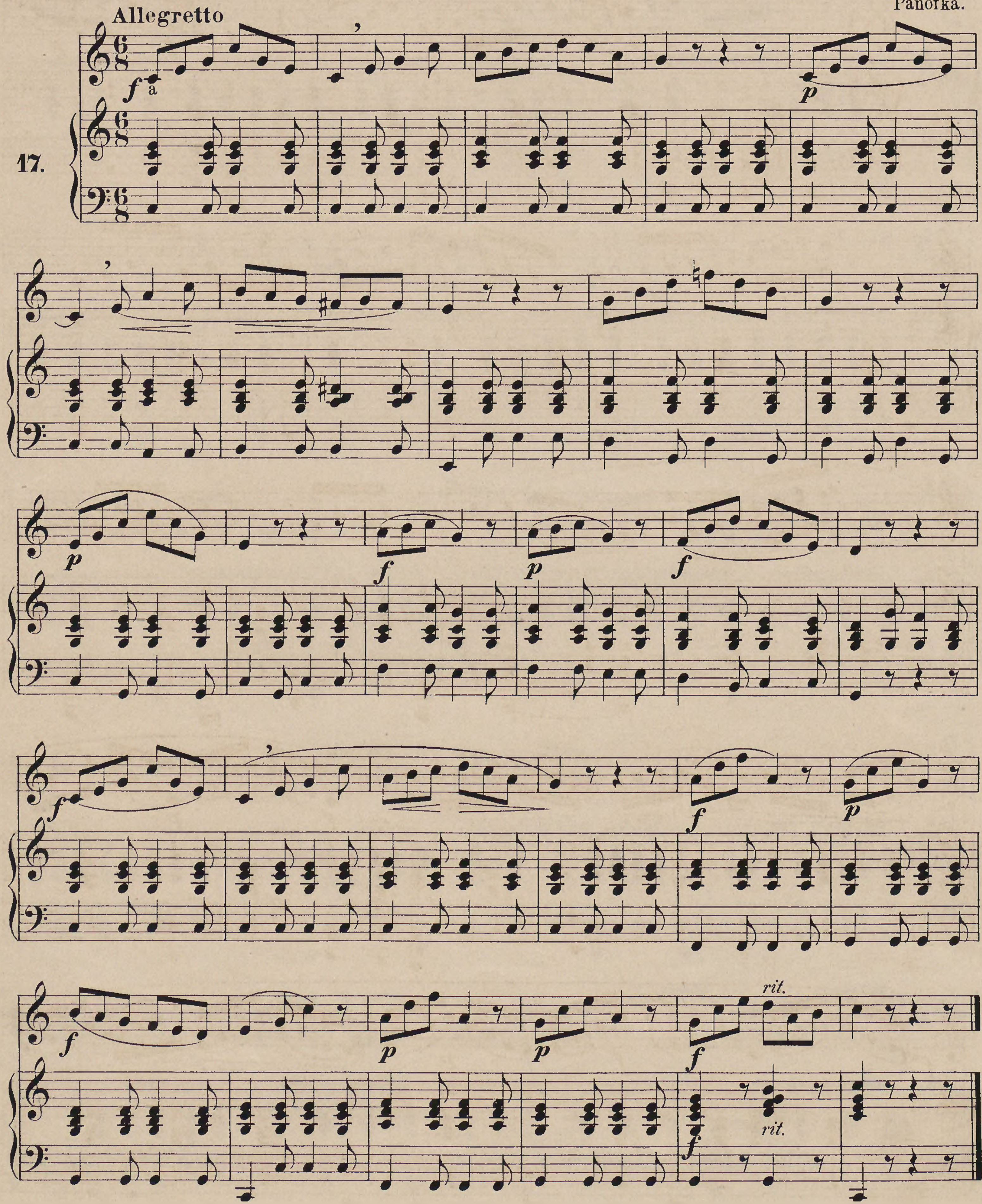



a
f
p
f
p
p
p
f

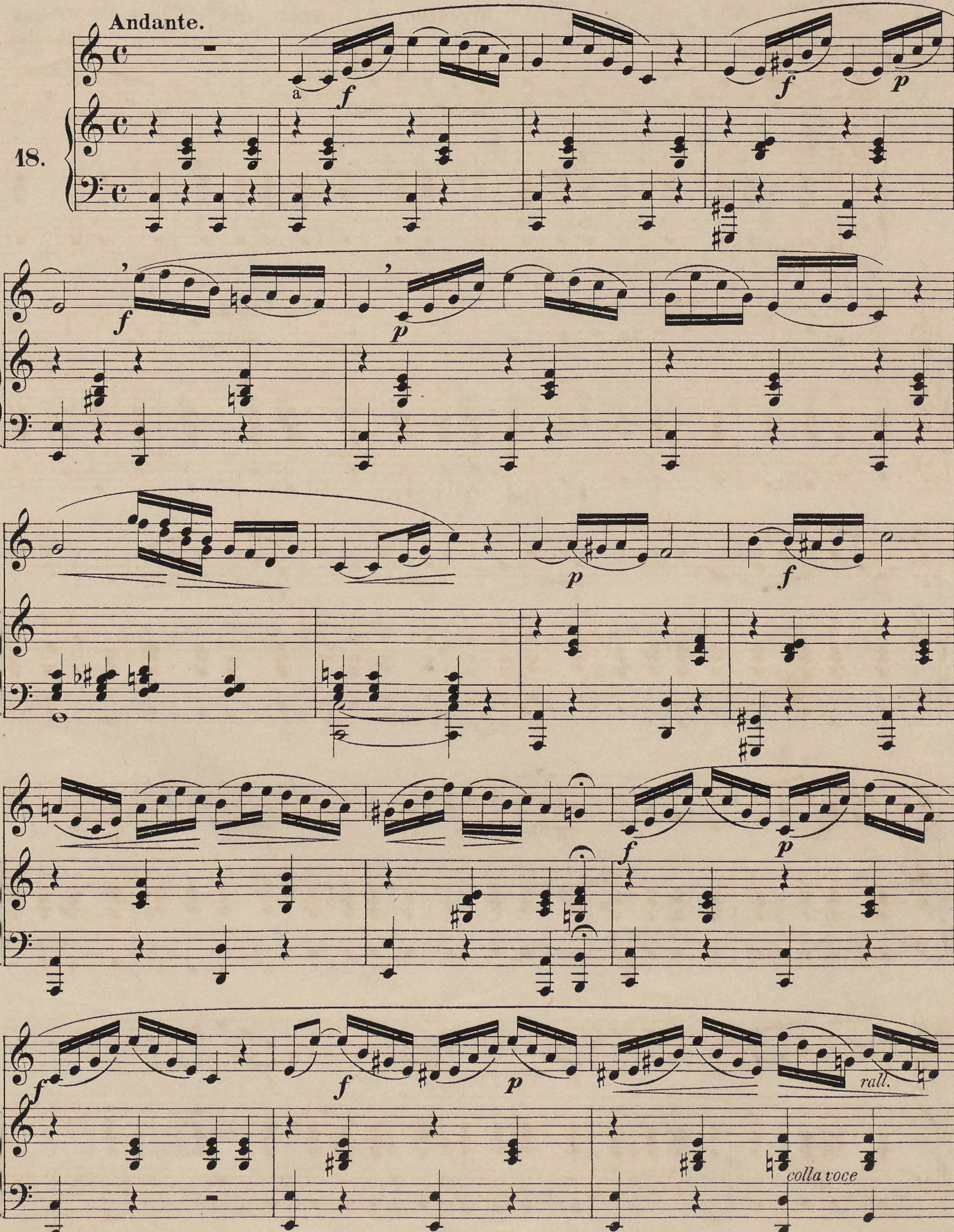
Arpeggio.
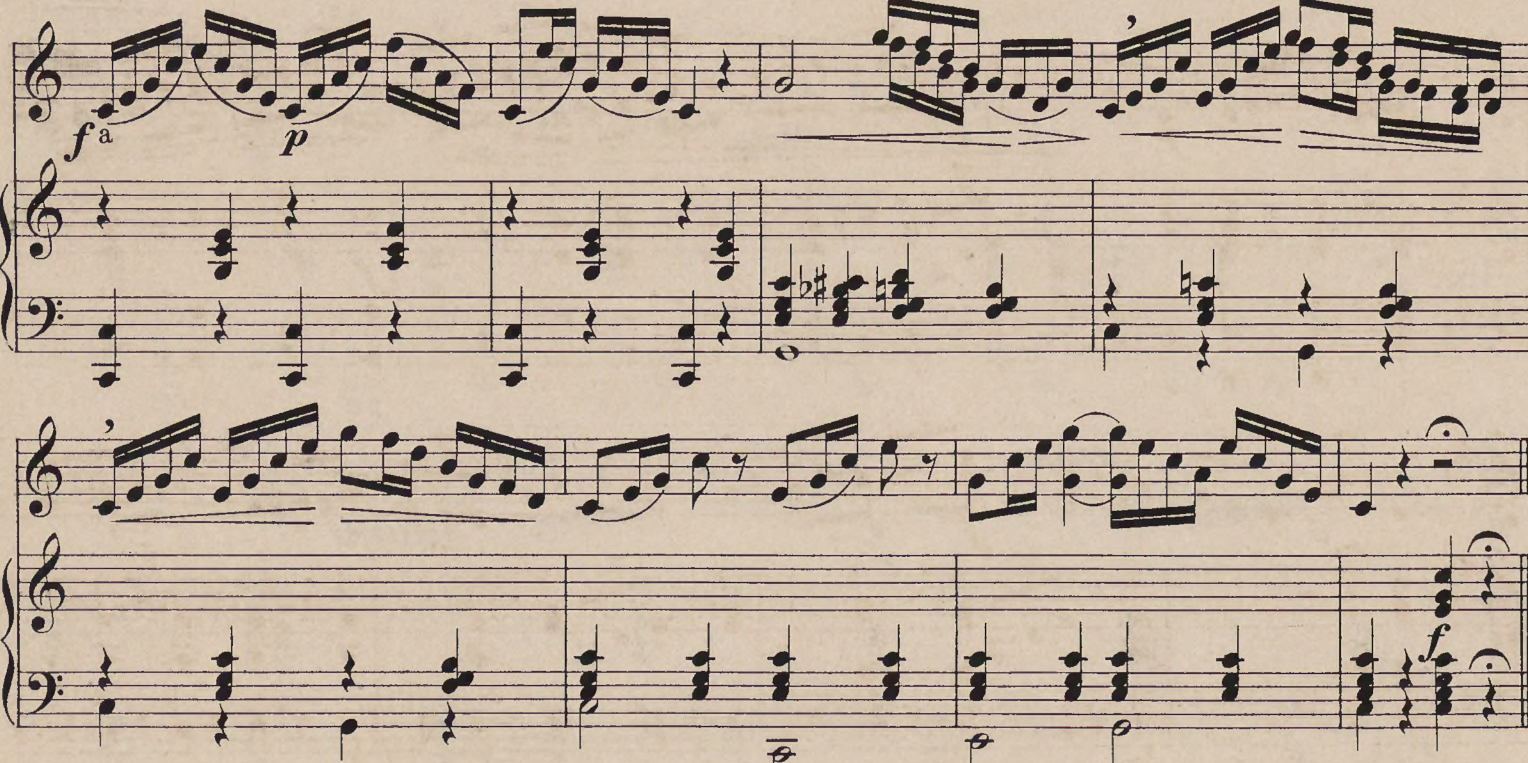
Arpedžio.

Panofka.



Marchesi.



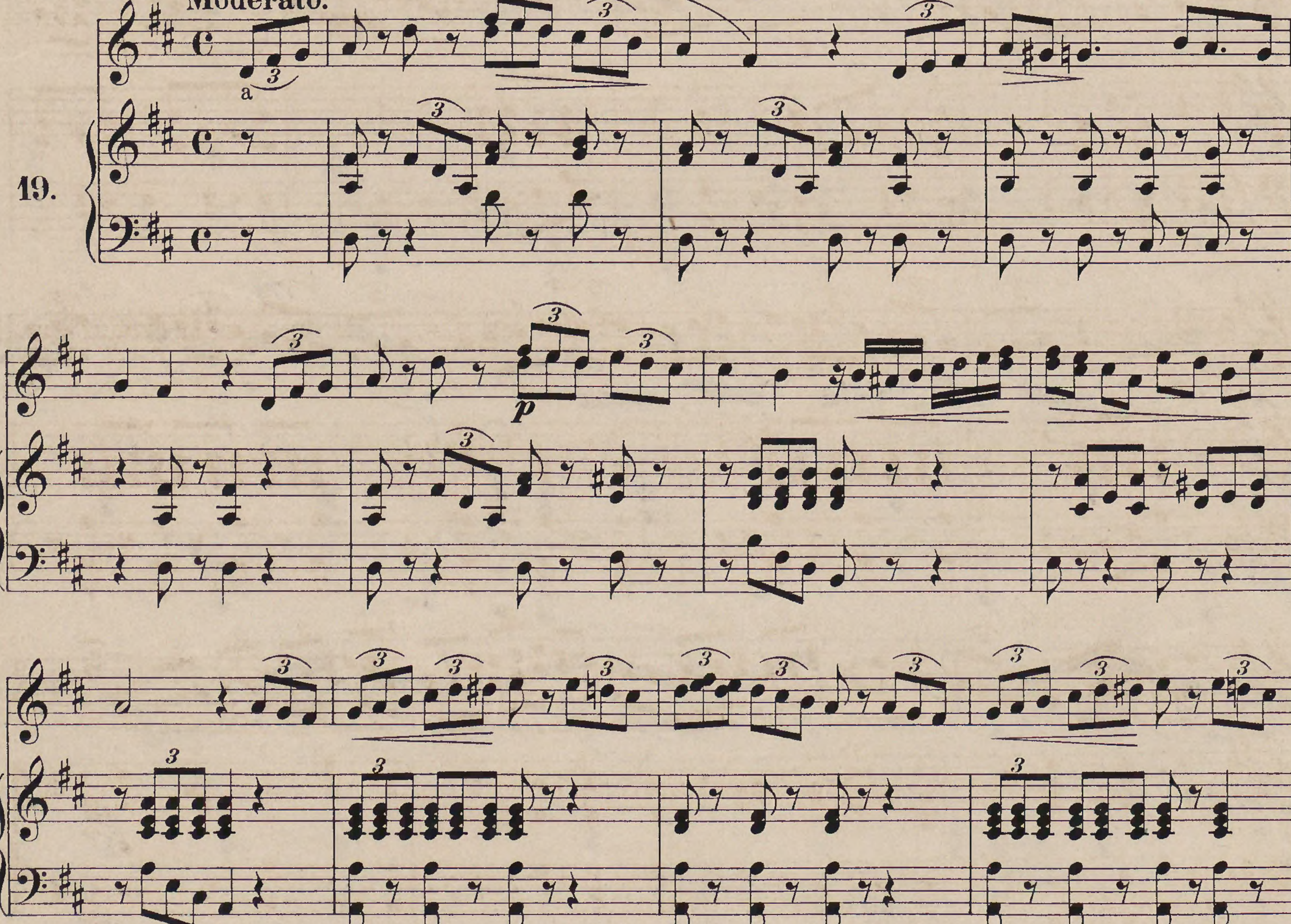


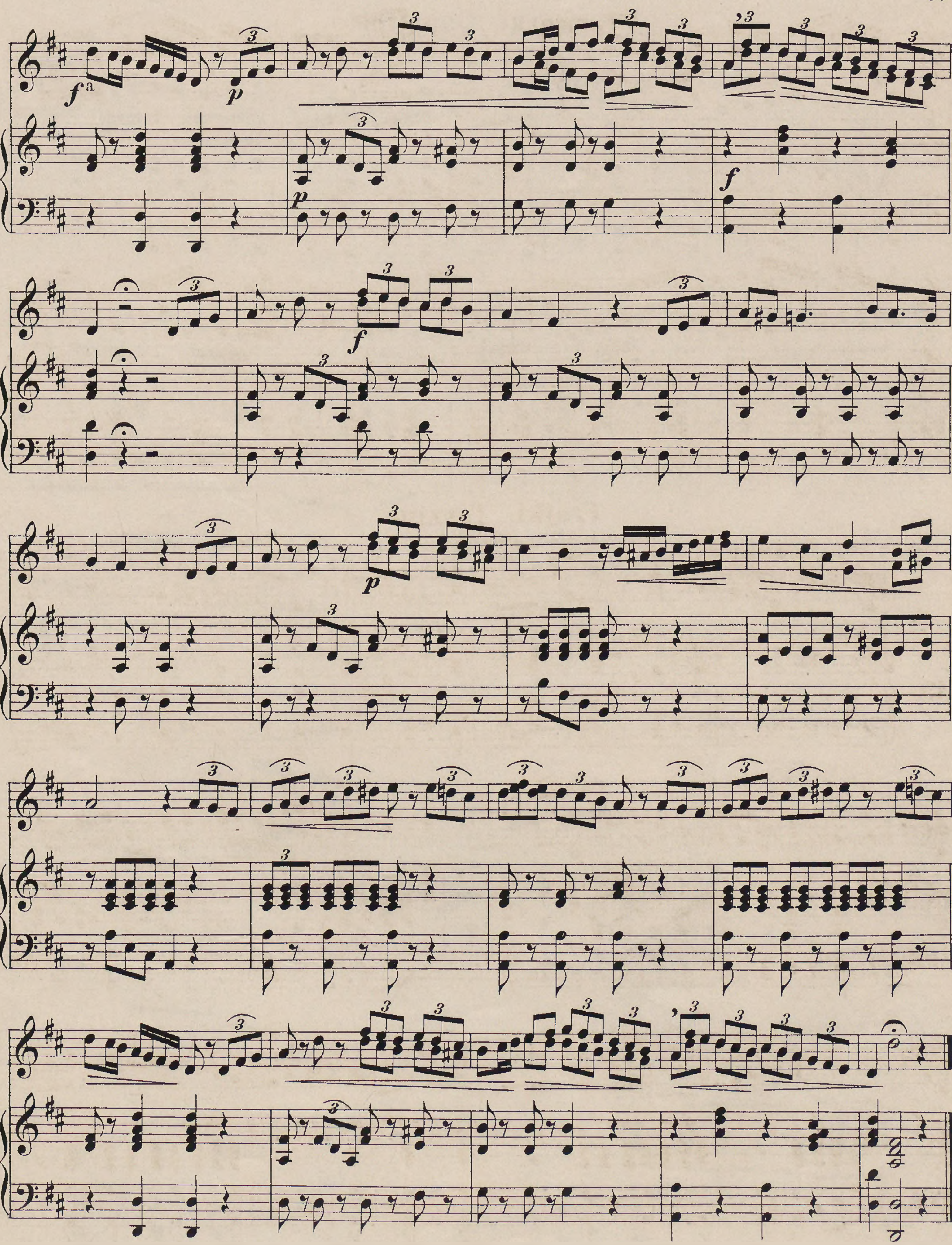
Trójki. Terzine.

Piermarini.

Moderato.

19.

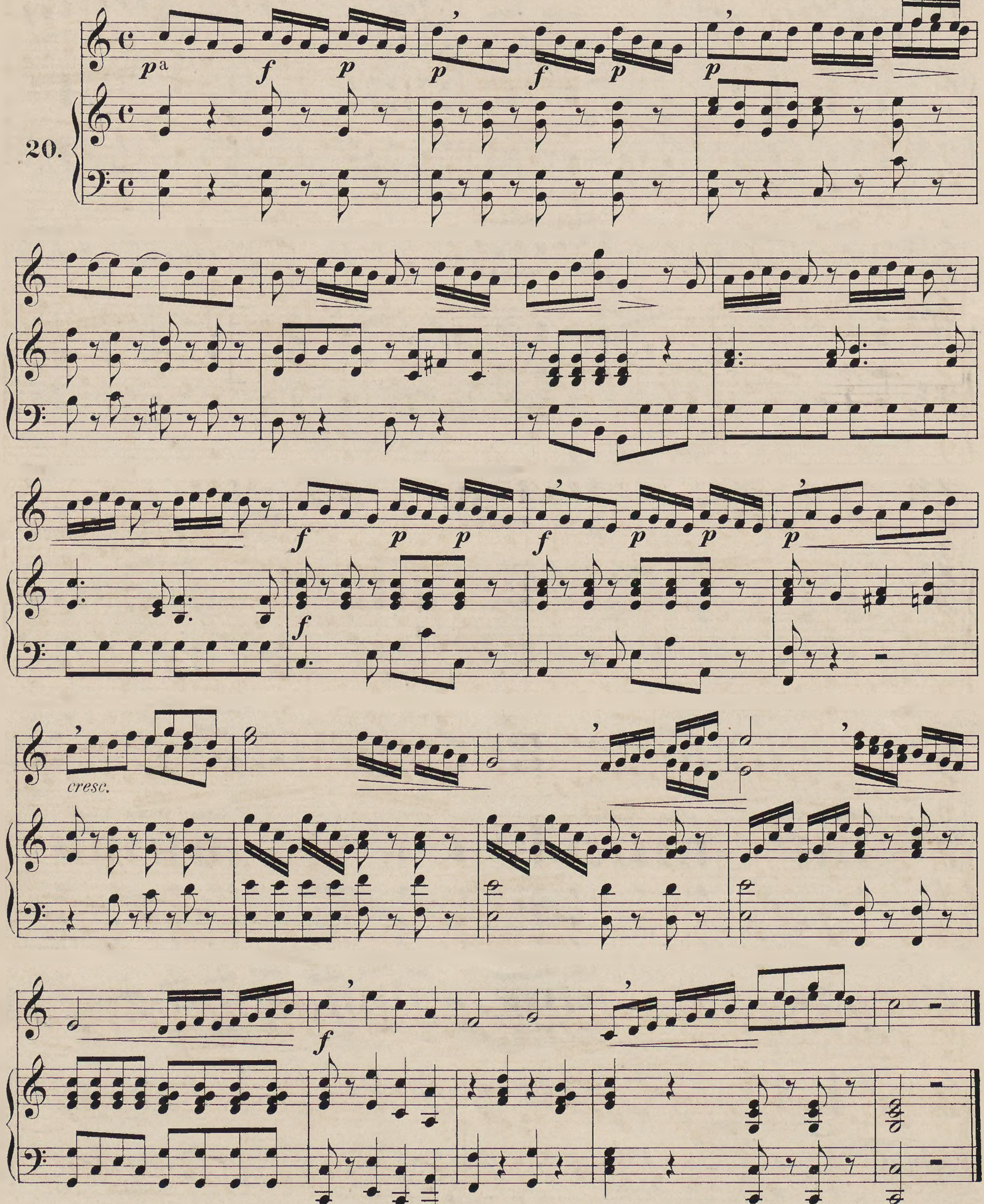



f
p
f
p

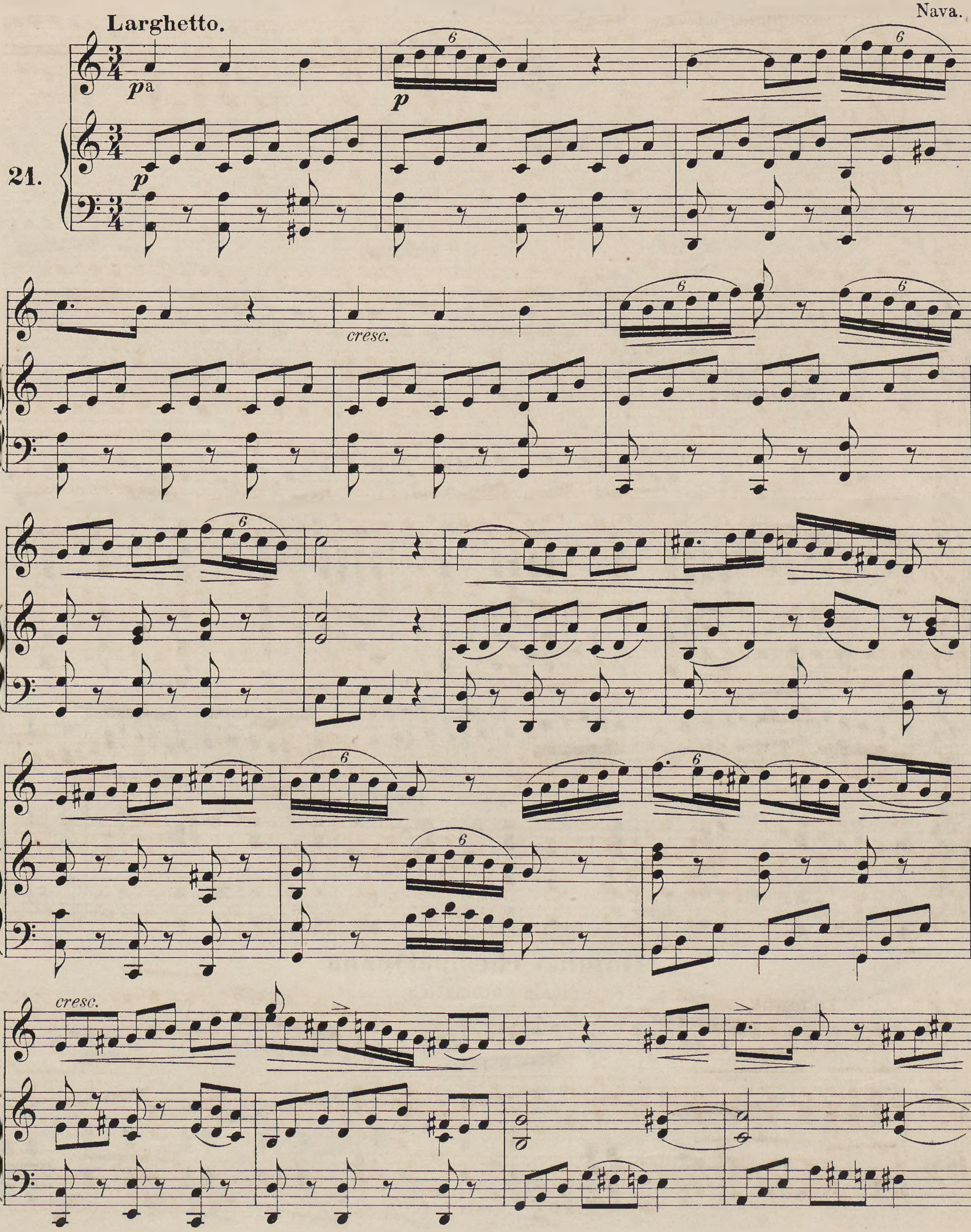
Czwórki. Quartine.

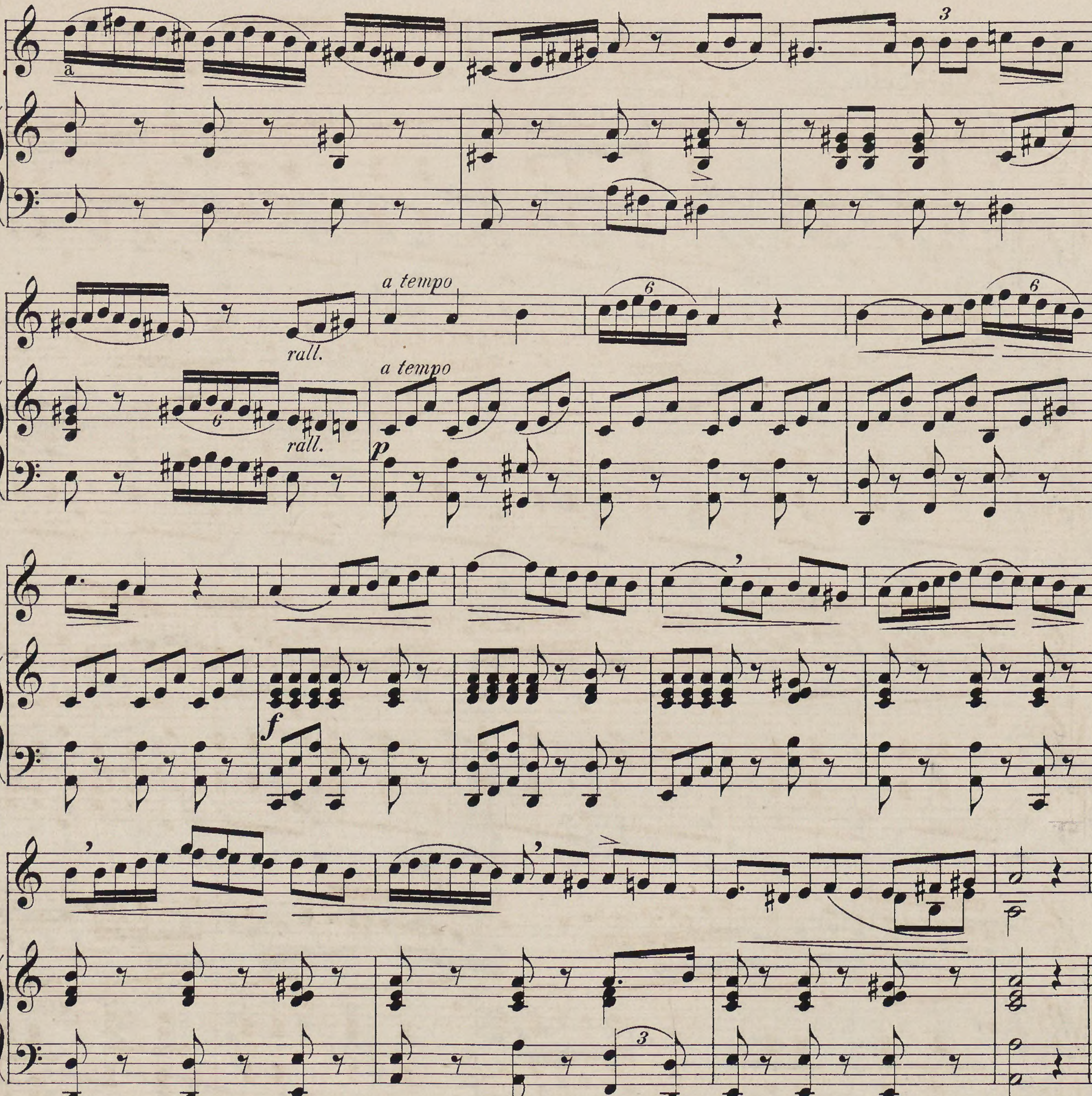
Moderato. Piermarini.

20.



Szóstki, sestine.



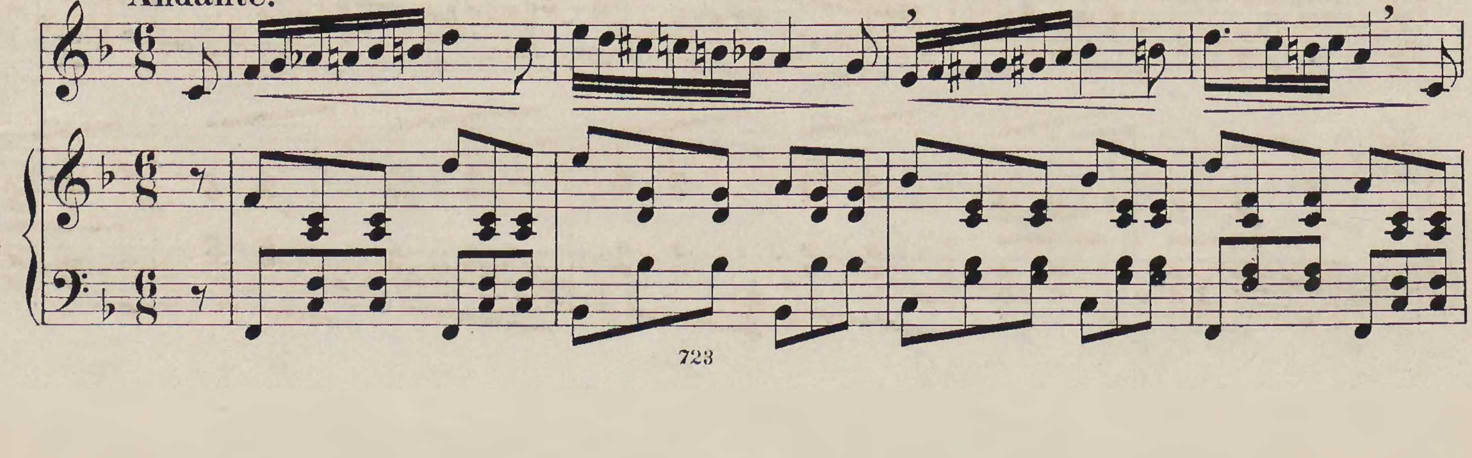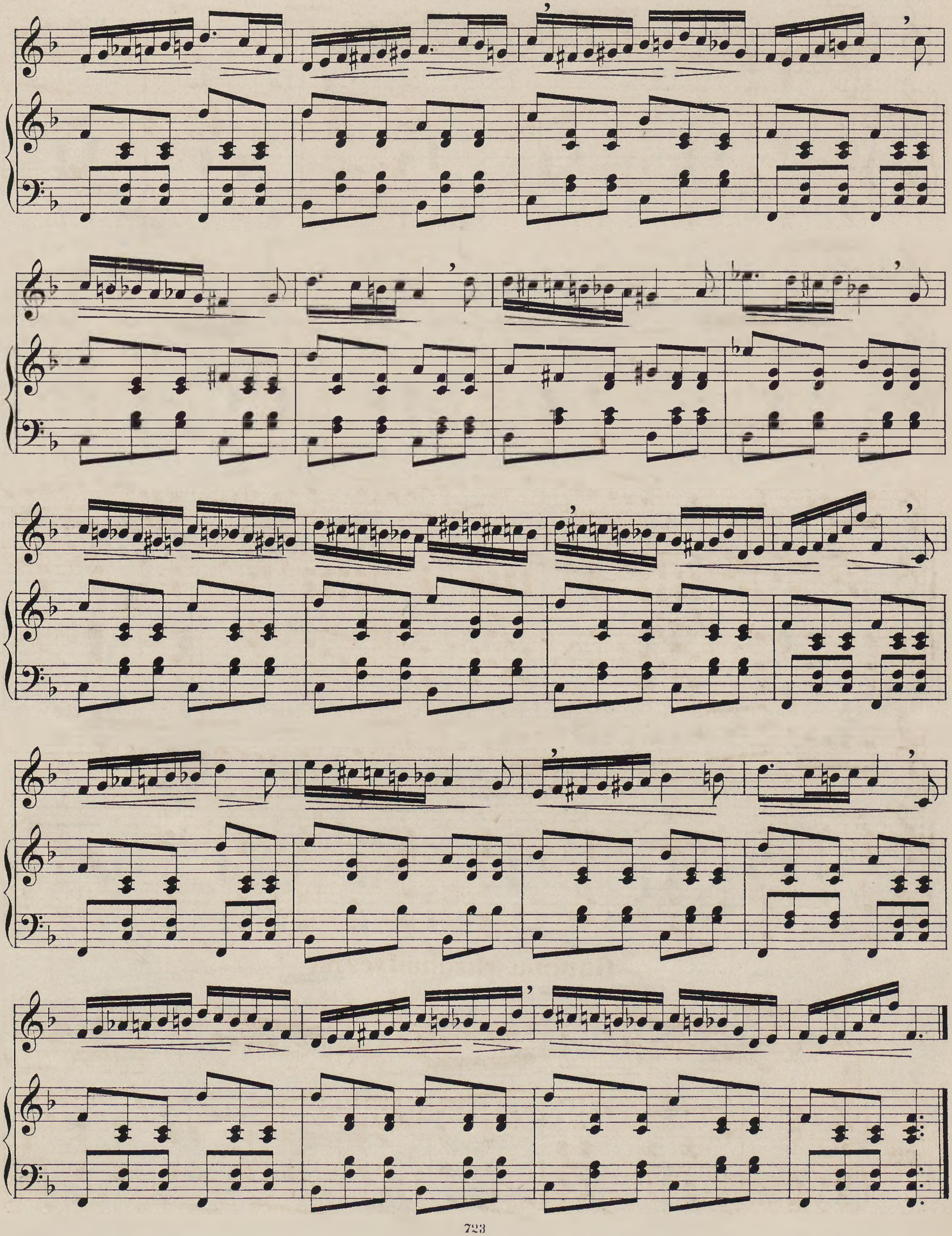


Gamma chromatyczna

Scala chromatica.
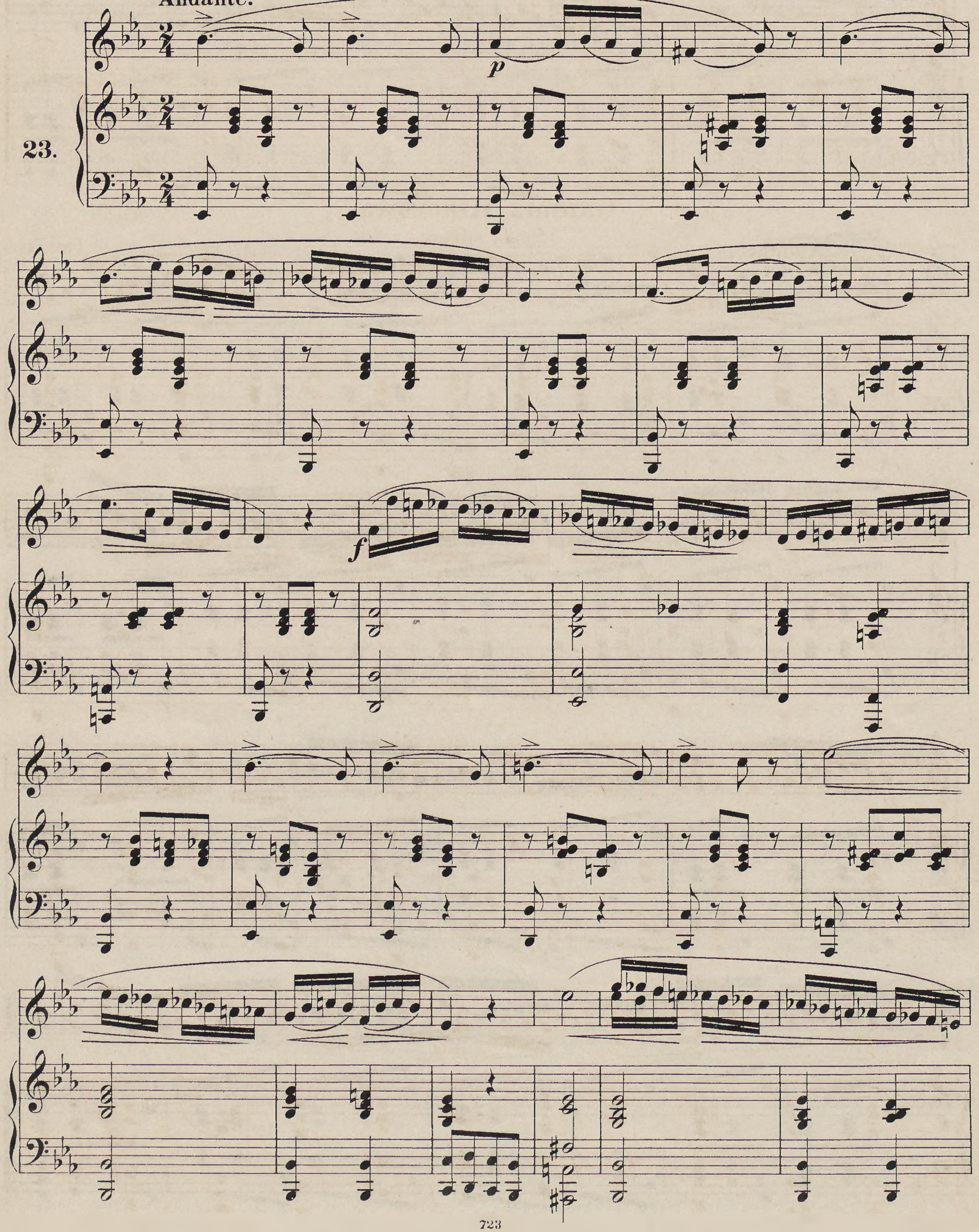
Andante. Behr.

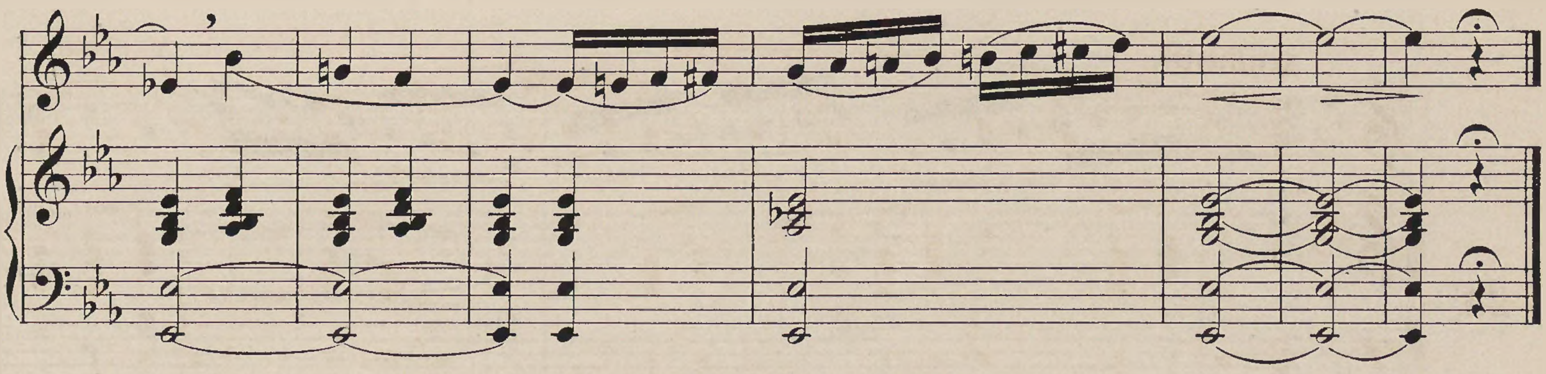
22.





Andante. Marchesi.





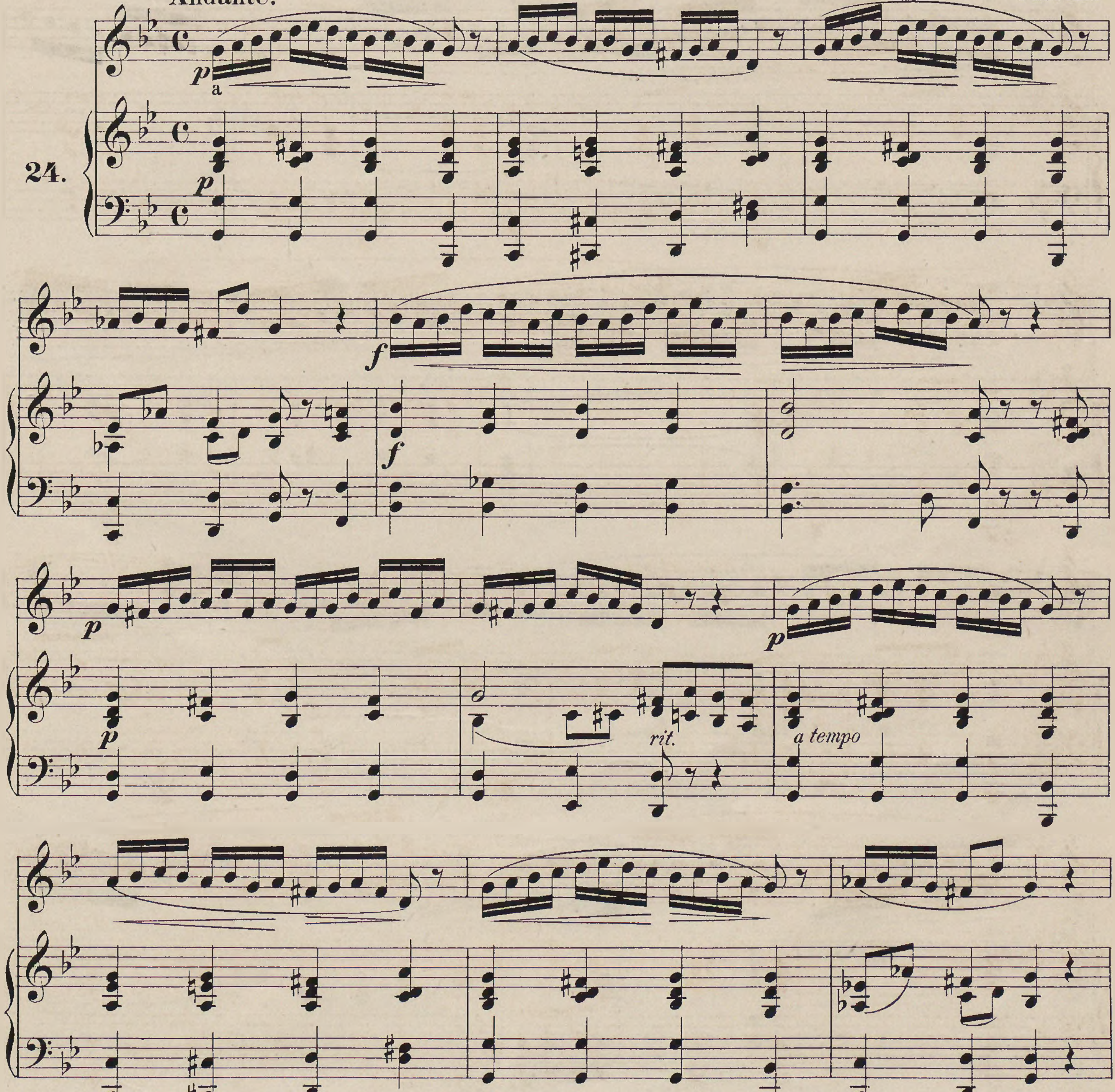
Gamma Minorowa

Scala minore.

Andante.
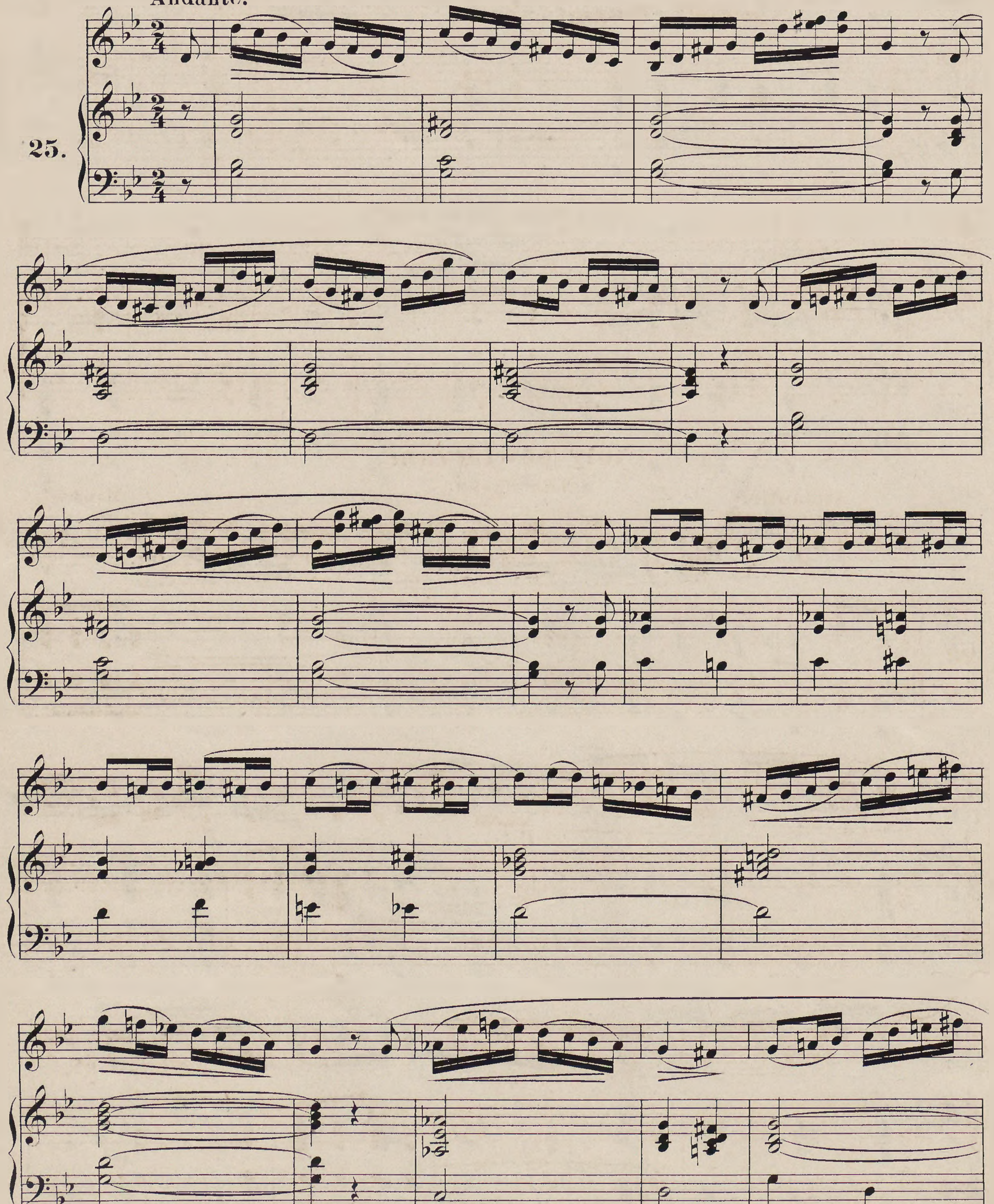
Panofka.

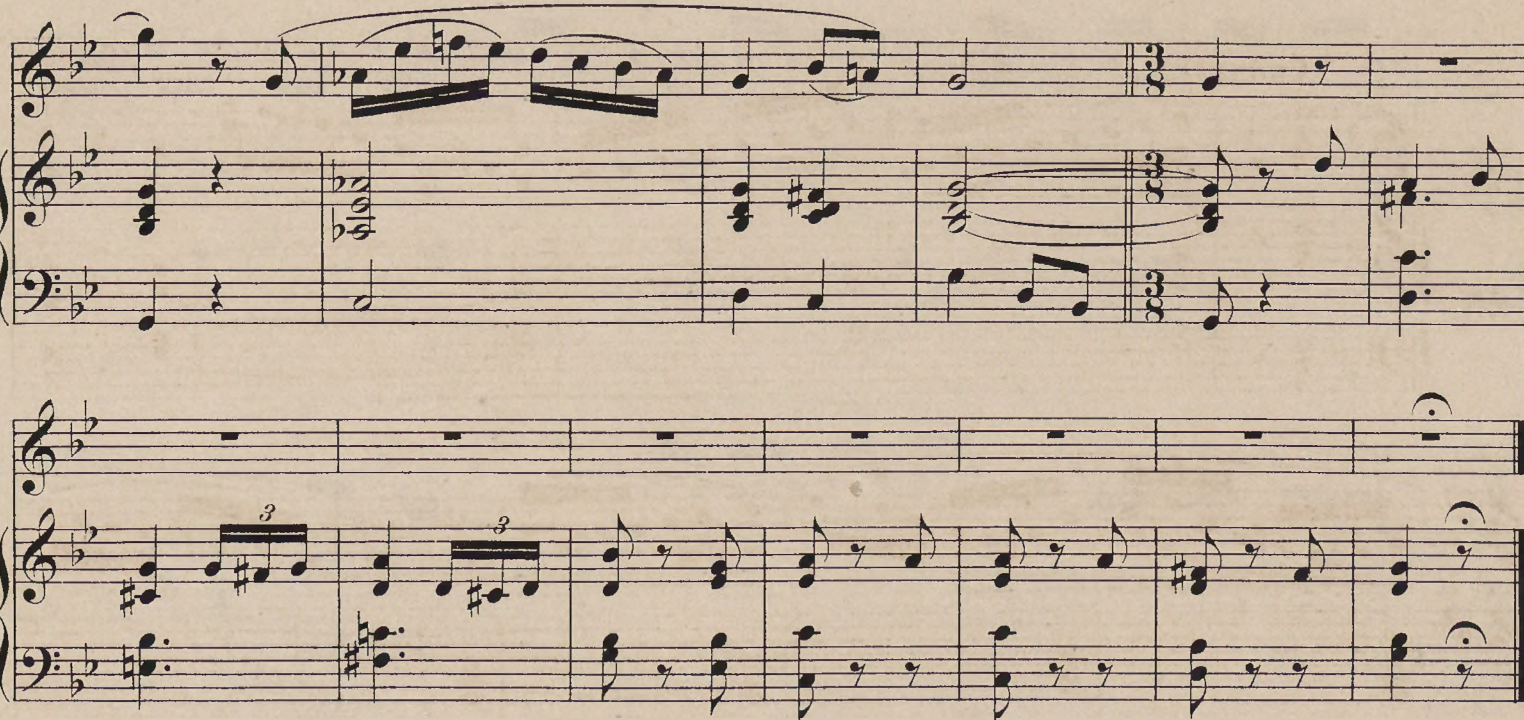
24.



Marchesi.

Andante.
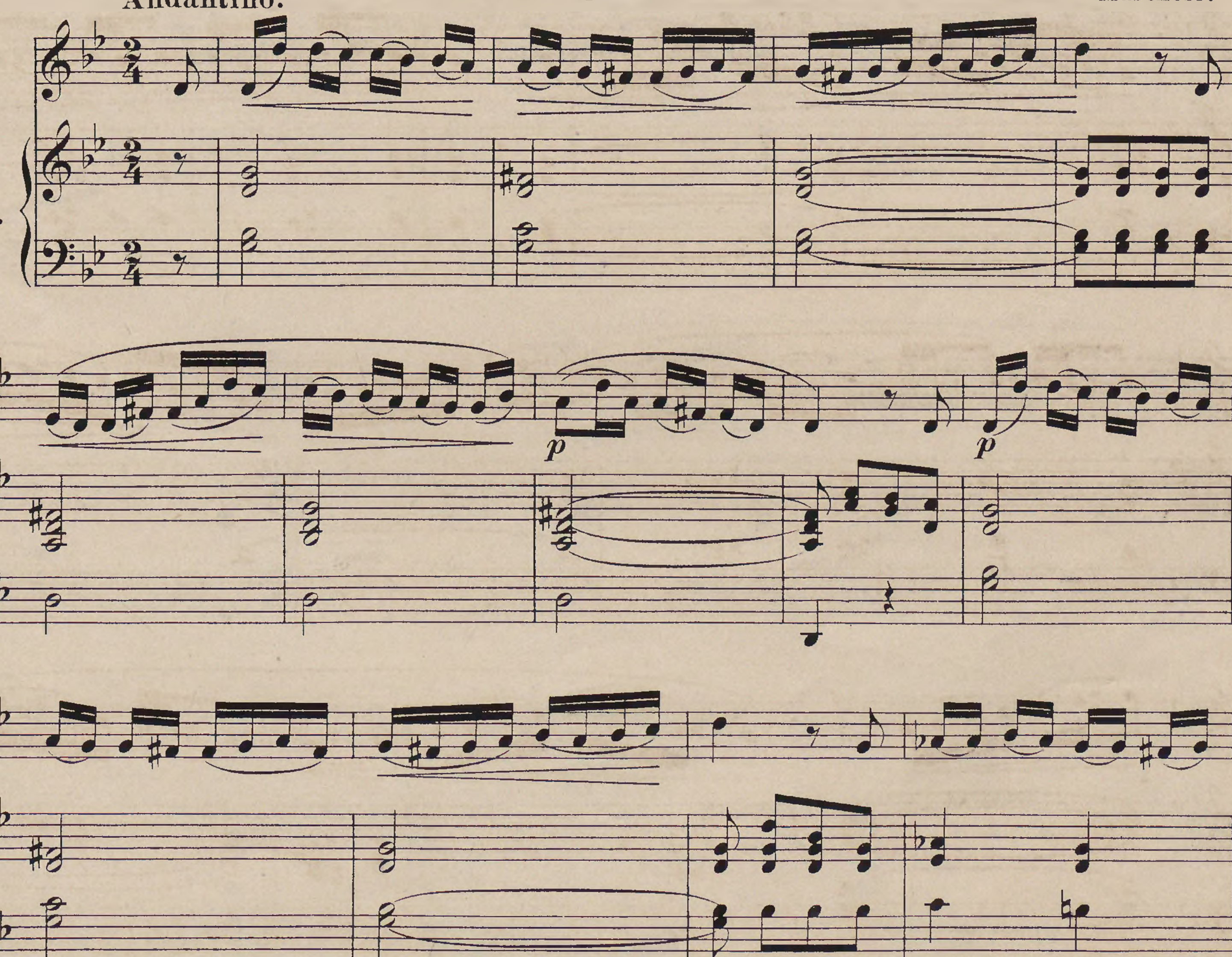




Nuty powtarzane.
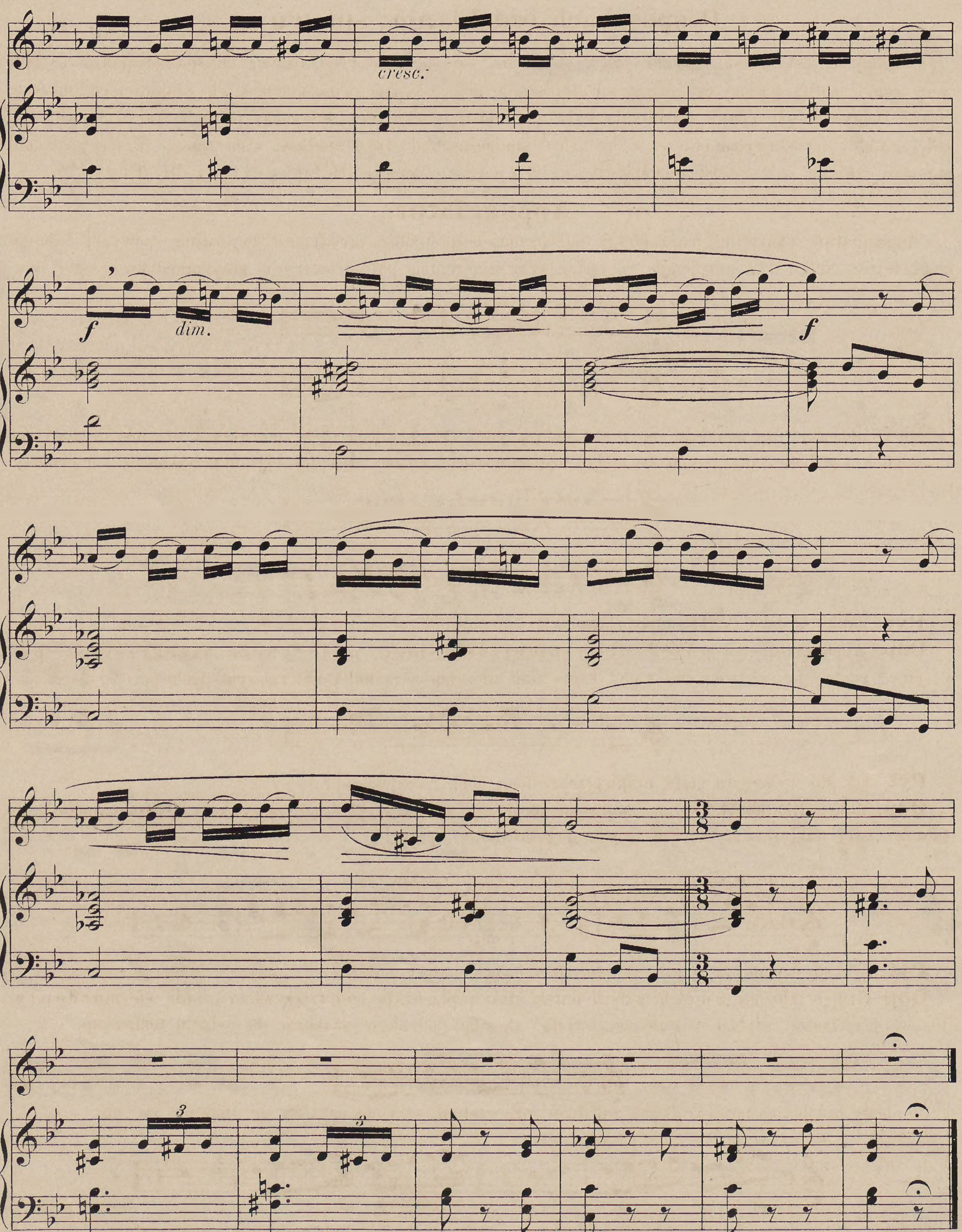
Note ripetute.

Andantino.

Marchesi.

26.



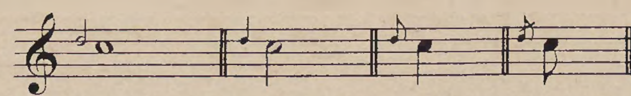

cresc.
f
dim.
f

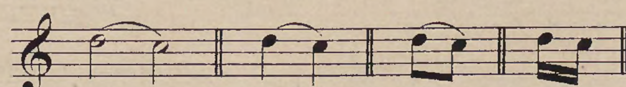
O sposobach ozdabiania śpiewu.

Wielką to jest sztuką ozdabiać śpiew stosownie, ze smakiem i wdziękiem; ze sposobu jakim to śpiewacy robią, można poznać, czy dobrą lub złą szkołę mają, można wnioskować o ich zdolnościach i muzykalności. Dobry lub zły sposób ozdabiania wyrokuje nieraz o wziętości śpiewaka; potrzeba też wytrwałej pilności i nigdy nieustającego ćwiczenia, by nabyć koniecznych do tego środków, i na zawsze w ich posiadaniu pozostać. Główne środki ozdabiania śpiewu są I? Appoggiatura. II. Grupetto i III. Tryl.

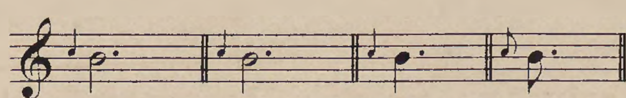
Appoggiatura.

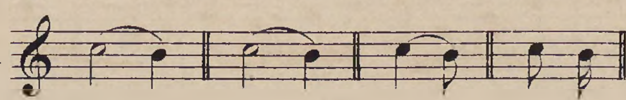
Appoggiaturą nazywamy małą nutkę umieszczoną bezpośrednio przed nutą zwyczajną, powyżej lub poniżej tejże. Nutka taka przyjmuje na siebie wraz z akcentem połowę wartości nuty, przed którą stoi np.

pisze się 

wykonywa się 
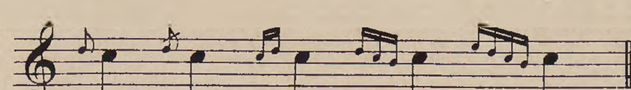
Jeżeli appoggiatura znajduje się przed nutą z punktem, w takim razie pozostawia dla niej wartość samego punktu jedynie, przyjmując na siebie resztę wartości, co się najlepiej objaśnia przykładem, i napisane:



znaczy w wykonaniu 

Pyt. Jakie są małe nutki (appoggiatury)?

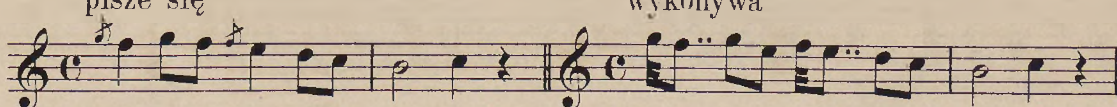
Odp. Appoggiatury są pojedyncze nieprzekreślone, pojedyncze przekreślone, podwójne, potrójne, i poczwórne, które nie wchodzą w rachubę nut rzeczywistych np.



Pyt. Jak się wykonywa mała nutka przekreślona obok rzeczywistej?

Odp. Mała nutka przekreślona zwana (acciacaturą) spada szybko na rzeczywistą, która najmniej traci ze swej wartości na korzyść nutki przekreślonej np.

pisze się wykonywa



Pyt. Jak się wykonywają gruppy złożone z dwóch małych nutek?

Odp. Gruppy złożone z dwóch małych nutek, które poprzedzają nutę rzeczywistą, zowią się mordento i takowe przechodzą szybko na nutę rzeczywistą, stosując jednak tę szybkość do rodzaju tempa np.



Mordento ozdabiając nutę krótkim, zaledwie rozpoczętym trylem, oznacza się znakiem 𝆗. np.



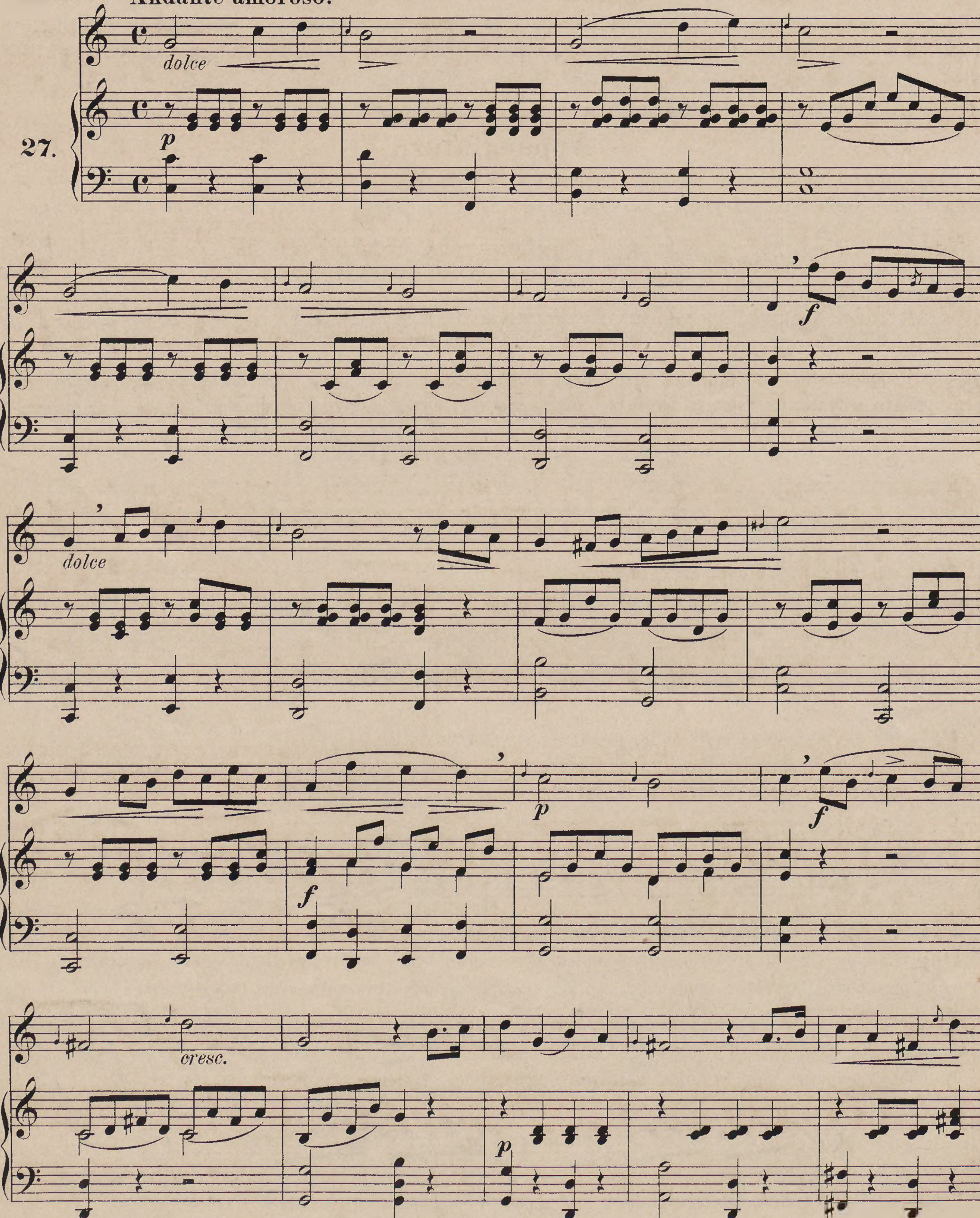
pisze się wykonywa

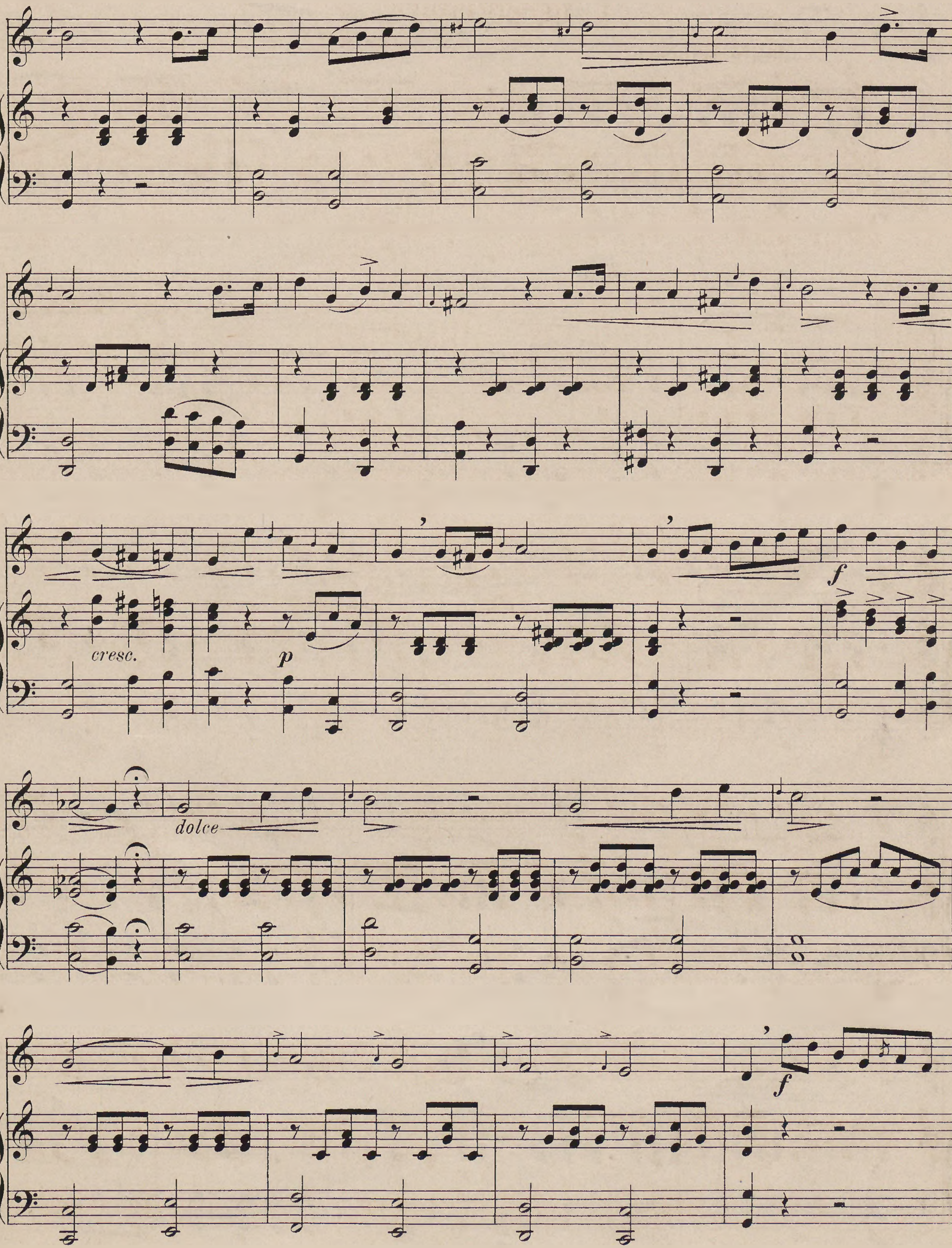
Gruppy złożone z trzech, czterech i więcej małych nutek przechodzą szybko na nutę rzeczywistą.

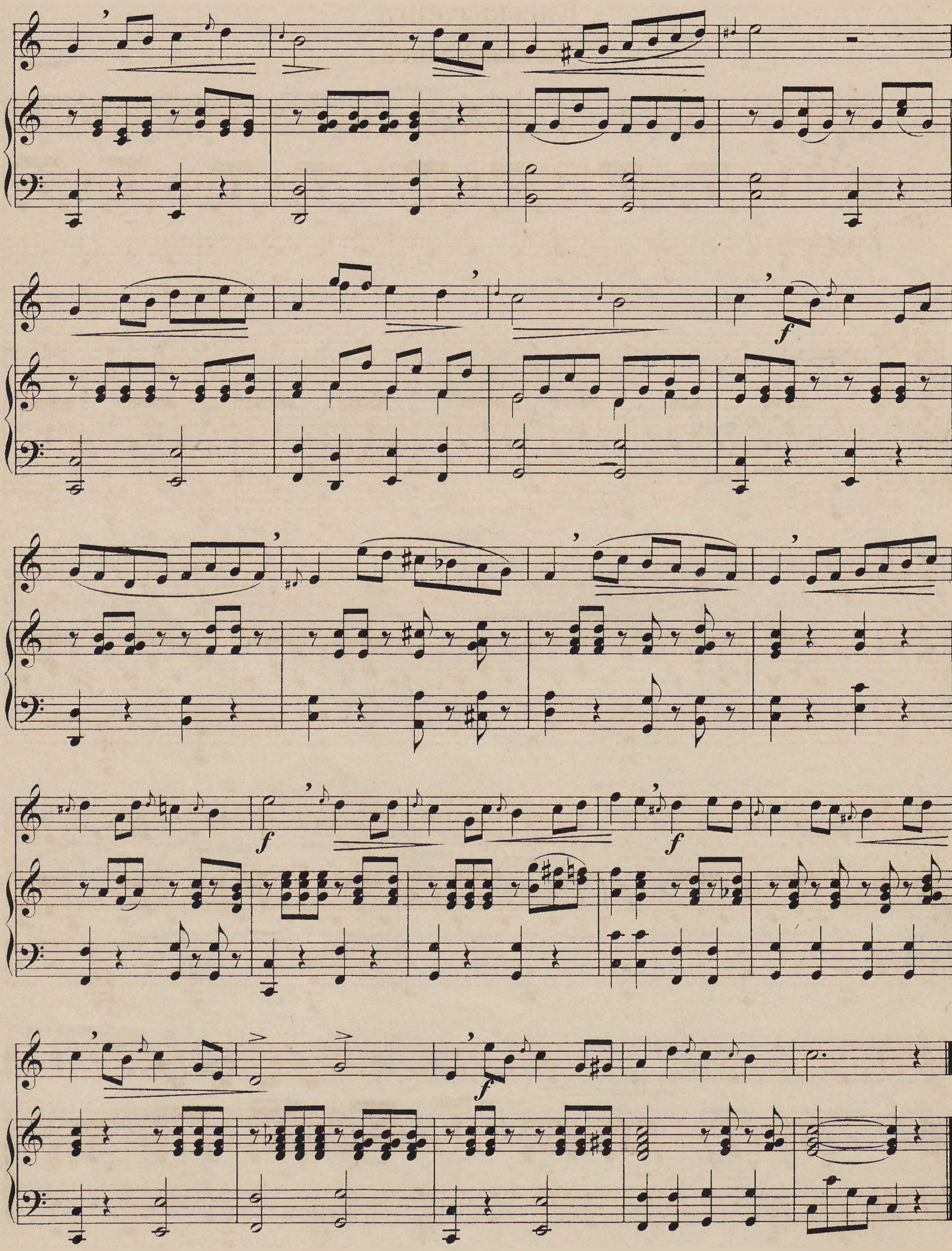
I. Appoggiatura.

Nava.

Andante amoroso.



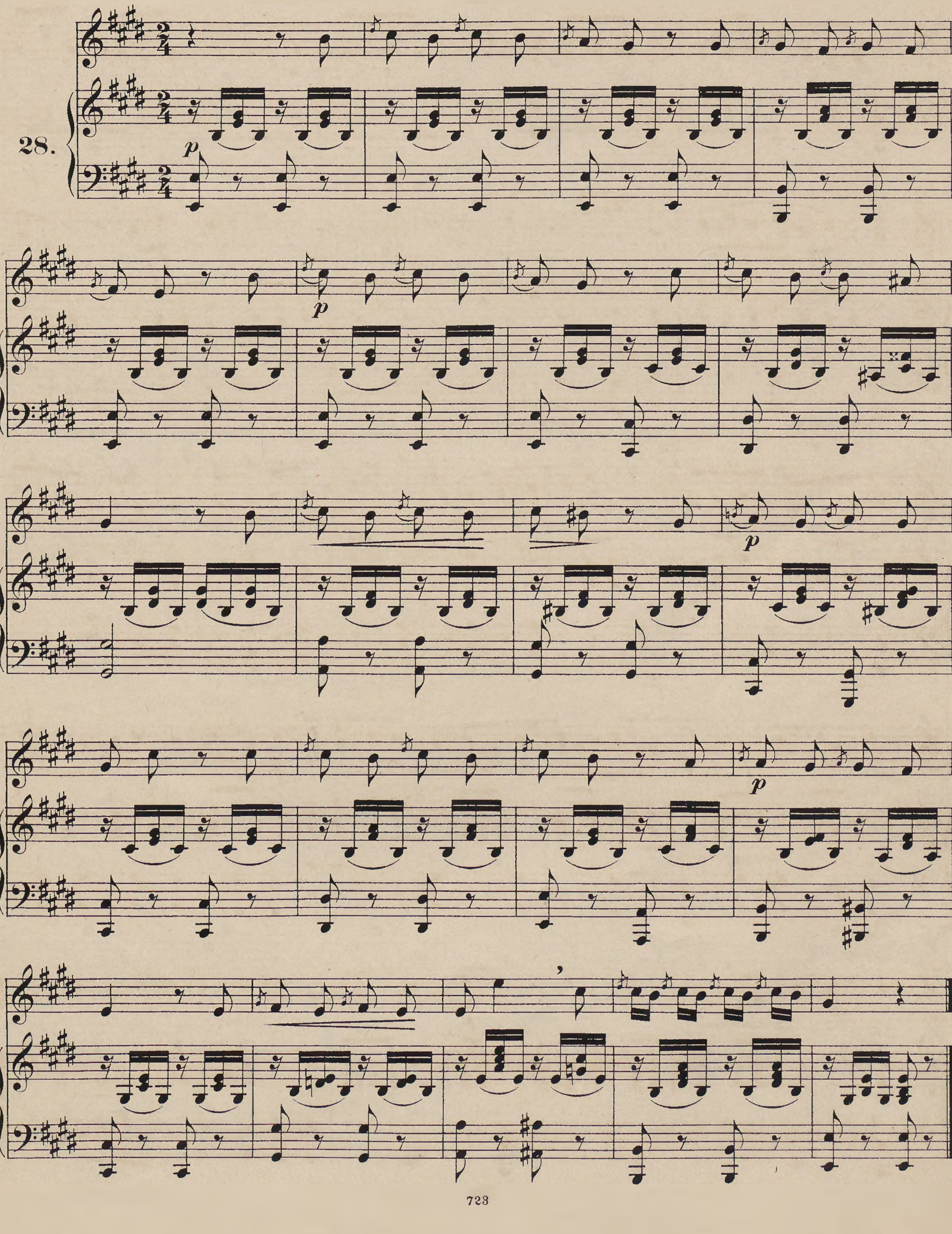

cresc.
p
f
dolce
f



L'acciaccatura.

Acziakkatura.

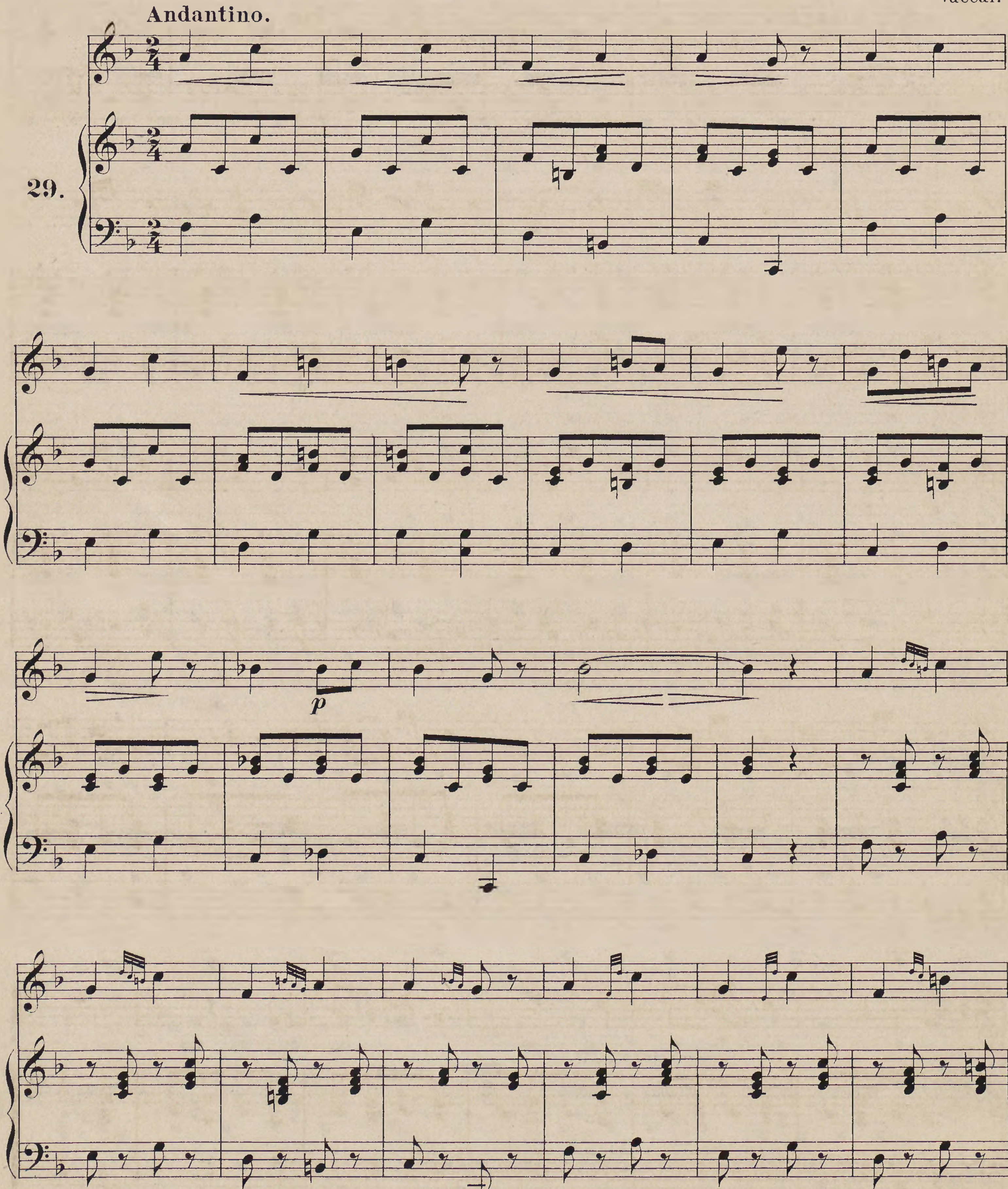
Vaccai.

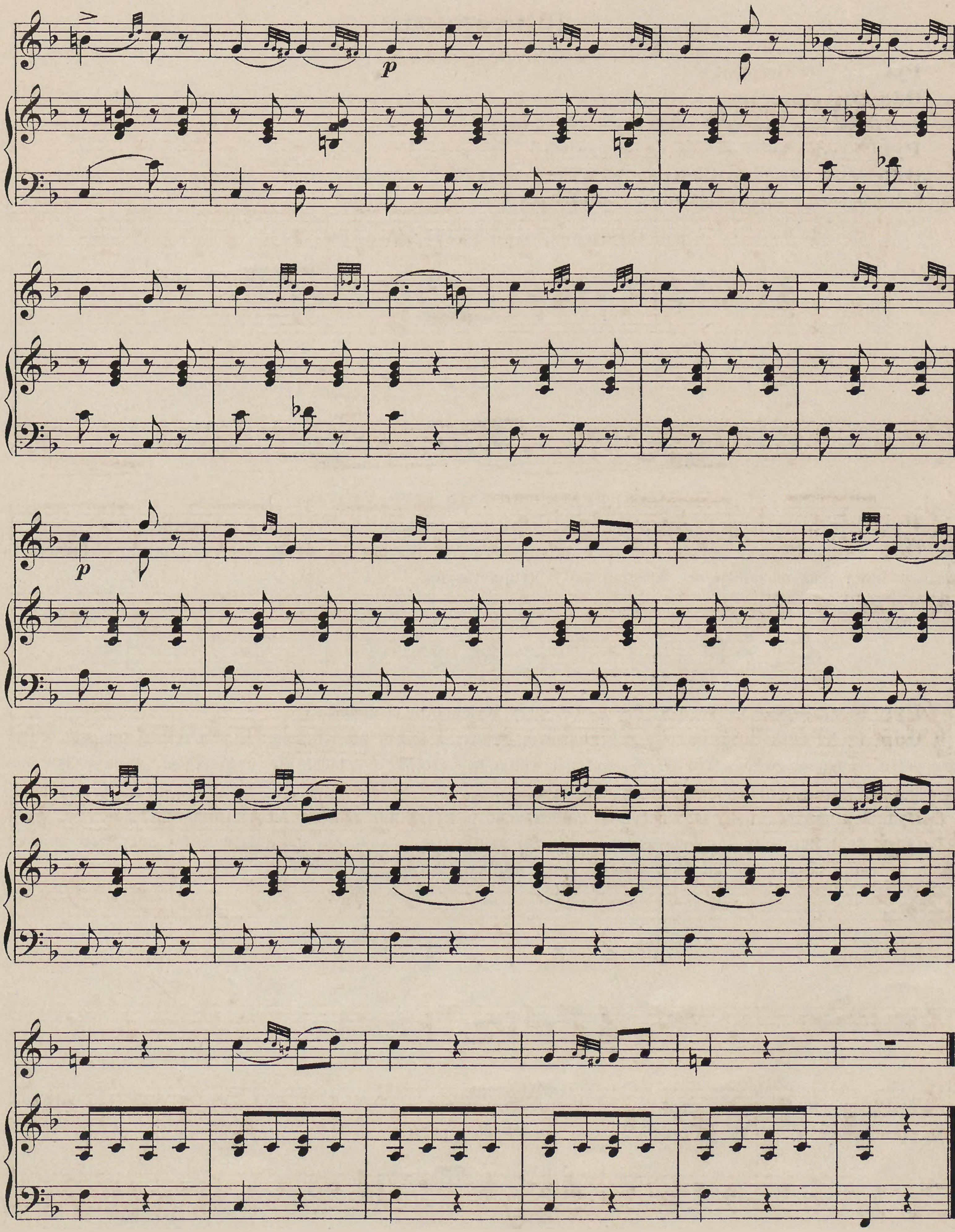


Mordento.

w różnych sposobach.

Vaccai.




p
p

II. Gruppetto.
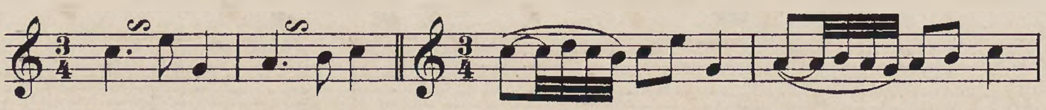
Pyt. Co jest Gruppetto?

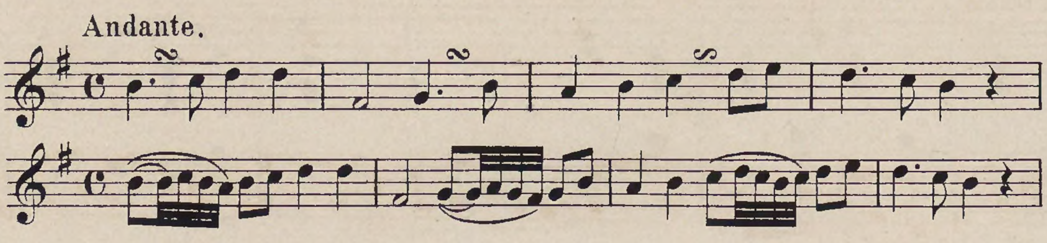
Odp. Gruppettem nazywa się ozdobnik złożony z trzech lub czterech nut połączonych w jedną gruppę. Do oznaczenia tego ozdobnika służy znak ∾ lub ∽.

Pyt. Z jakich nutek składa się gruppetto?

Odp. Jeżeli gruppetto mieści się po nucie rzeczywistej, to składa się z nuty rzeczywistej stopień wyżej, powtórzenie rzeczywistej stopień niżej, i powtórzenie rzeczywistej.

np. Gruppetto po nucie rzeczywistej.*

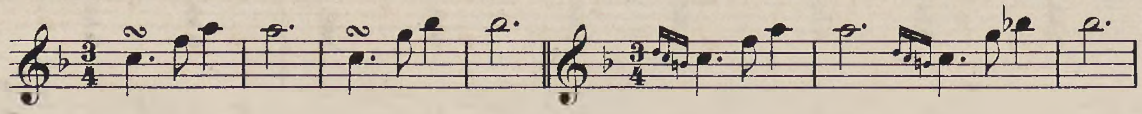




Gruppetto nad nutą rzeczywistą.

Pyt. Jak się wykonywa gruppetto, jeżeli znak jest umieszczony nad nutą rzeczywistą?

Odp. Gruppetto umieszczony nad nutą rzeczywistą nie rozpoczyna się od rzeczywistej, (nad którą jest umieszczony) lecz od pierwszej wyższej nuty gruppetta np.

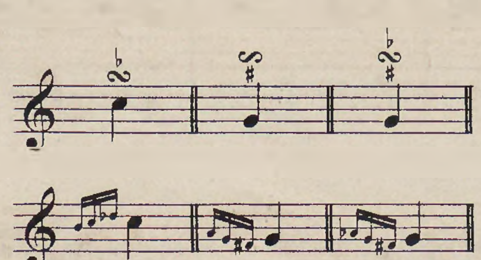


Pyt. Na co jeszcze zwracać należy uwagę przy wykonaniu Gruppetta?

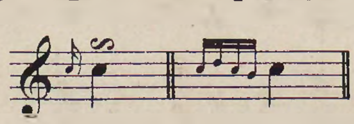
Odp. I° Na znaki przykluczowe czyli tonacyją gammy, w której pozostajemy. II. Na rodzaj tempa, gdyż gruppetto po nucie, zwłaszcza w tempie wolnem, winno być szeroko i szlachetnie wykonanem, nadając tym małym nutkom więcej wartości, aniżeli jej posiadają.

Pyt. Jak uważać znaki chromatyczne umieszczone powyżej lub poniżej znaku gruppetta?

Odp. Znak chromatyczny umieszczony powyżej gruppetta, odnosi się do jego wyższej nuty, zaś umieszczony poniżej, odnosi się do jego niższej nuty np.

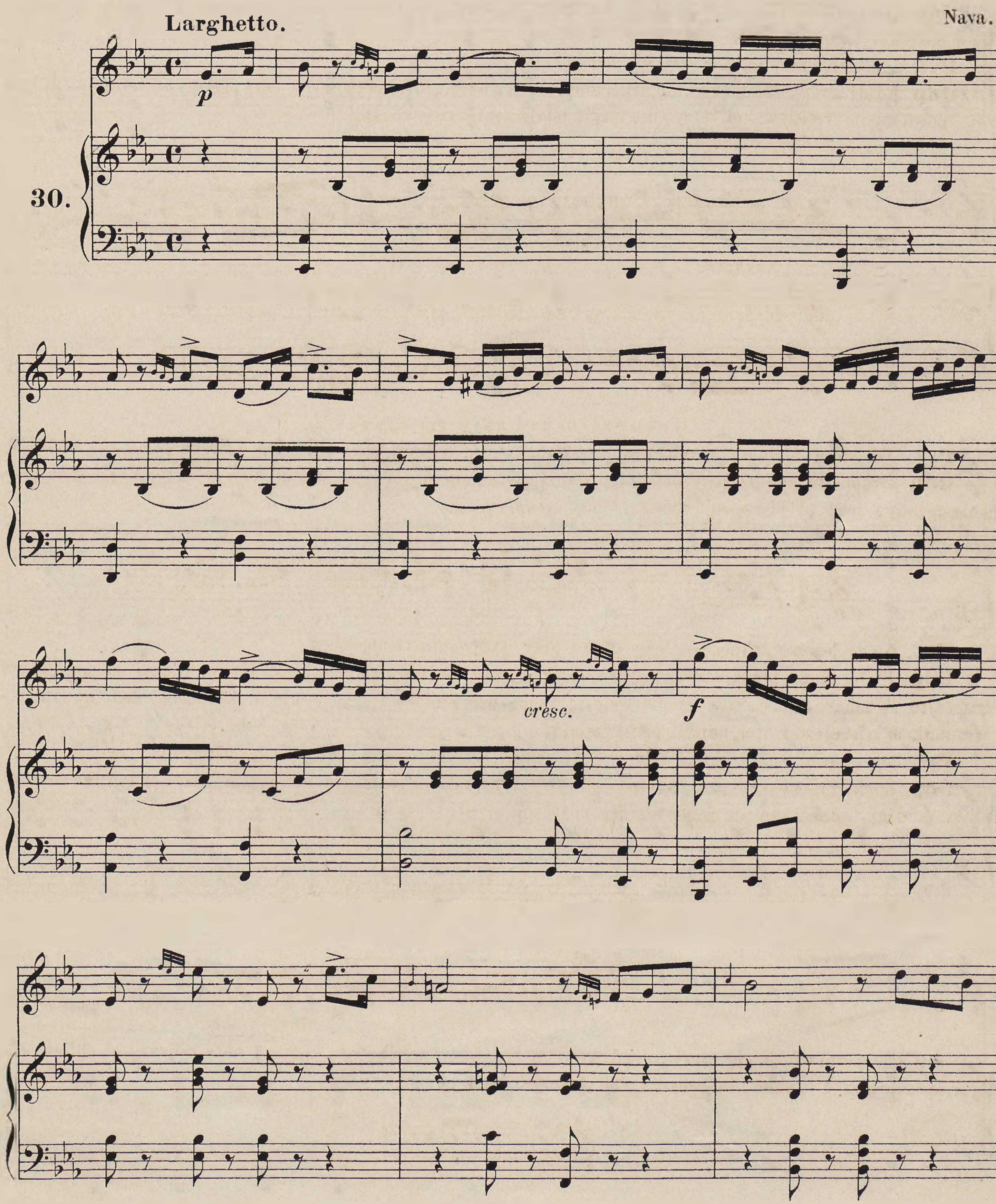


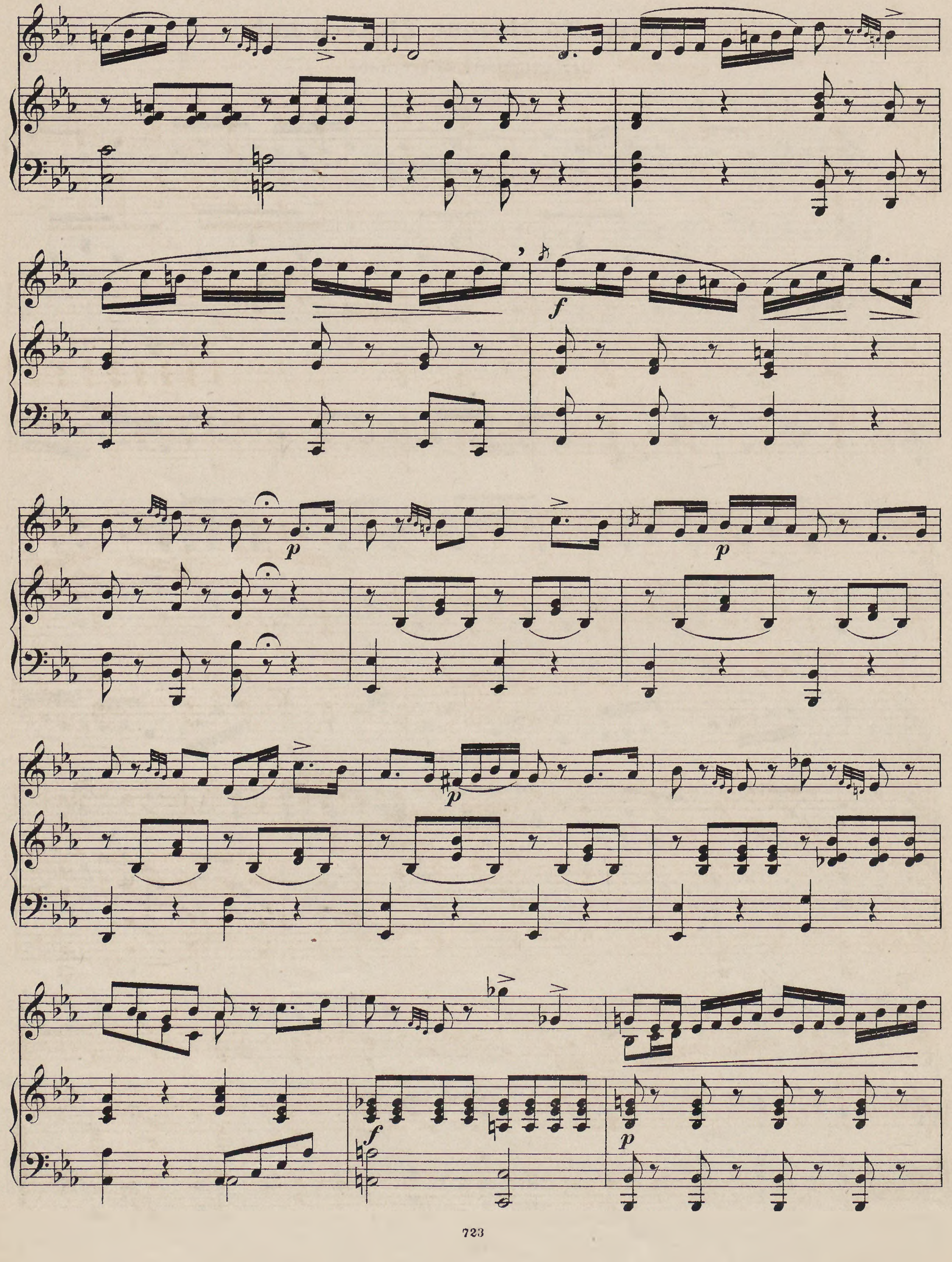
*) Jeżeli gruppetto nie ma się zaczynać od którego ze stopni przyległych, lecz od nuty głównej, i składa się tym sposobem z 4 nutek, to oznacza się w sposób następujący.



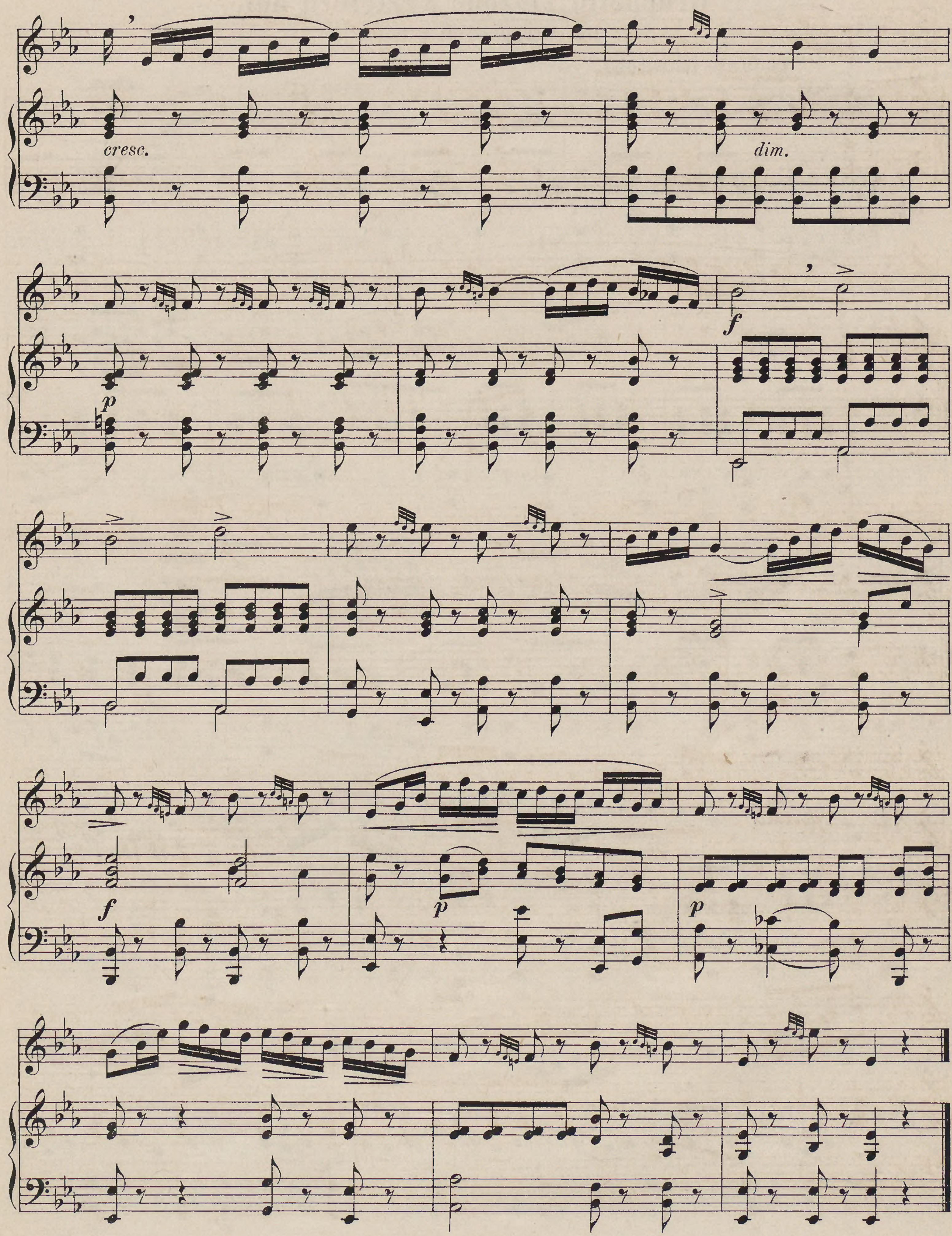
Gruppetto złożone z trzech nut.

Dei gruppetti di tre note.





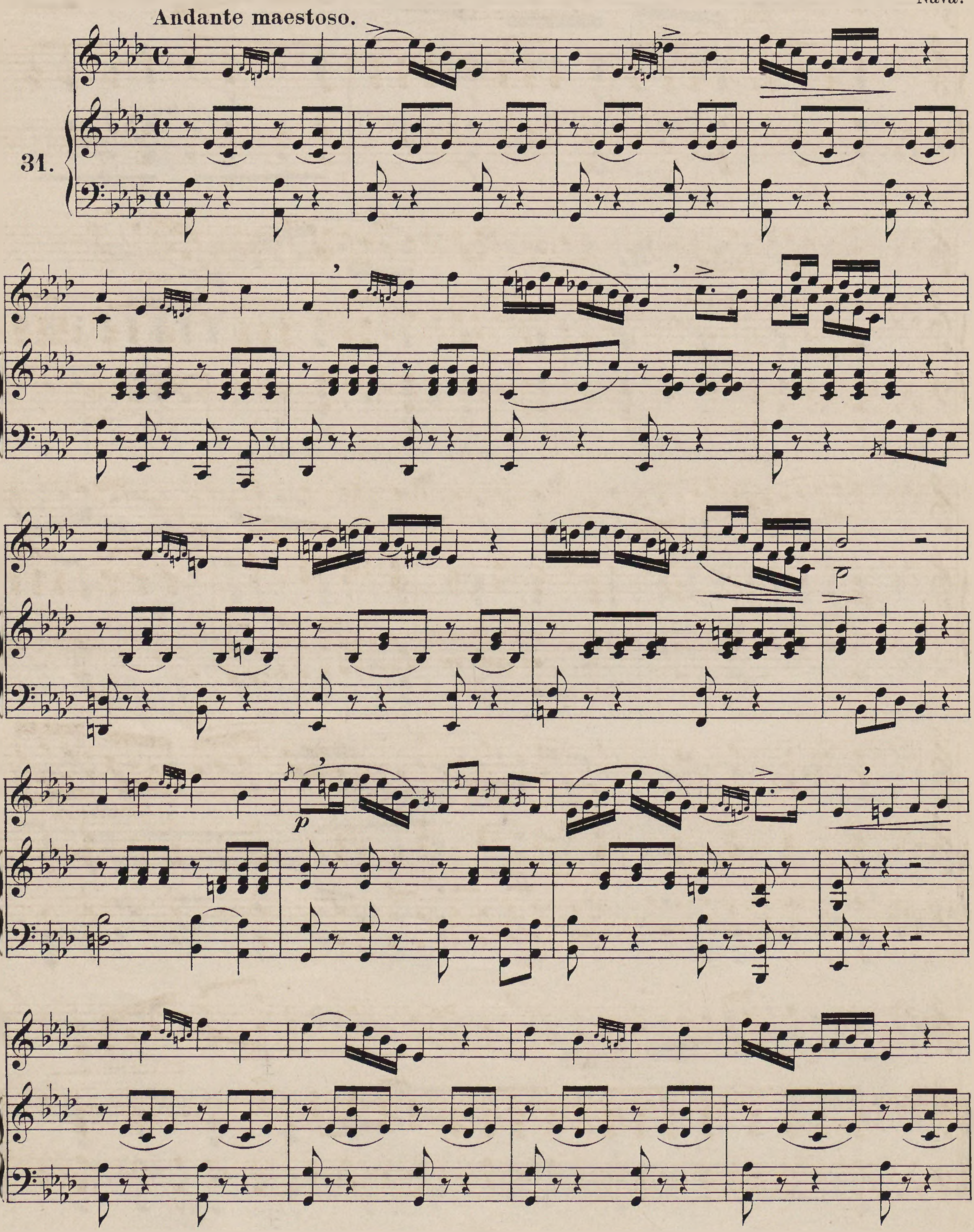
f
p

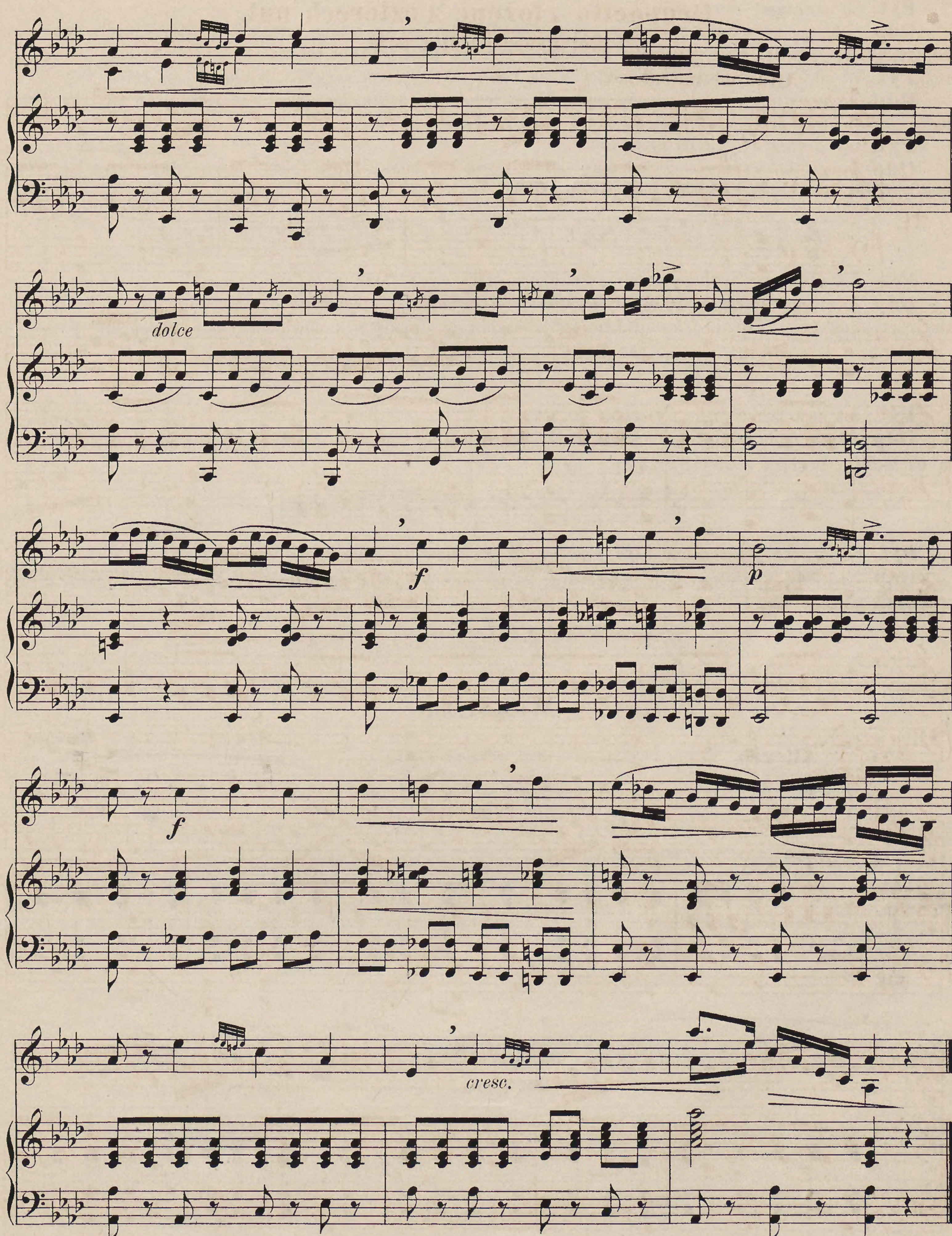

cresc.
dim.
p
f
f
p
p

Gruppetto złożone z czterech nut.

Dei Gruppetti di 4 note.

Nava.




dolce
f
p
f
cresc.

Synkopa.

Pyt. Co nazywamy Synkopą?

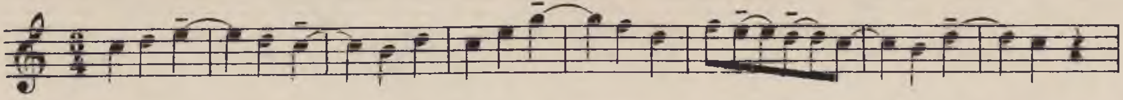
Odp. Synkopą nazywamy przemianę rytmiczną słabej części na mocną, w skutek przedłużenia jej wartości, ponieważ każde przedłużenie wzmacnia tak słabą, jako też mocną część taktu.

Pyt. W jaki sposób przedłużyć można słabą część taktu, a tem samem zamienić ją na mocną?

Odp. Na przedłużenie tak mocnej jako też słabej części taktu, sposobów jest trzy, jako to: przedłużenie przez łuk, przez wartość, i przez punkt.

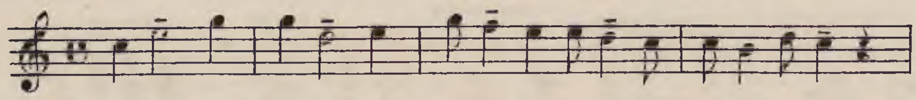
Pyt. Jak utworzyć Synkopę przez łuk?

Odp. Znak łuku wyobraża Synkopę, jeżeli przedłuża słabą część taktu, łącząc dwie nuty na jednym stopniu, z których pierwsza jest zawsze słabą np.



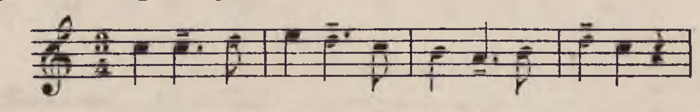
Pyt. Jak utworzyć Synkopę, czyli przedłużyć słabą część taktu przez wartość?

Odp. Jeżeli w wyrazie muzycznym pierwsza nuta jest krótszą (pod względem trwania) od tej, która po niej następuje, to ta druga, jako dłuższa (w jakimkolwiek stopniu) stanowić będzie Synkopę np:



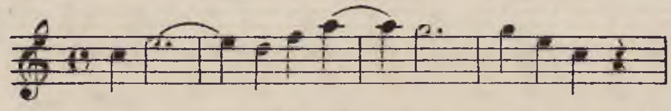
Pyt. Jak utworzyć Synkopę przez punkt?

Odp. Punkt umieszczony przy nucie słabej przedłuża jej trwanie o połowę, a tem samem zamienia ją na mocną, tworząc z niej Synkopę np.



Pyt. Czy można jednocześnie użyć powyższych sposobów dla utworzenia Synkopy?
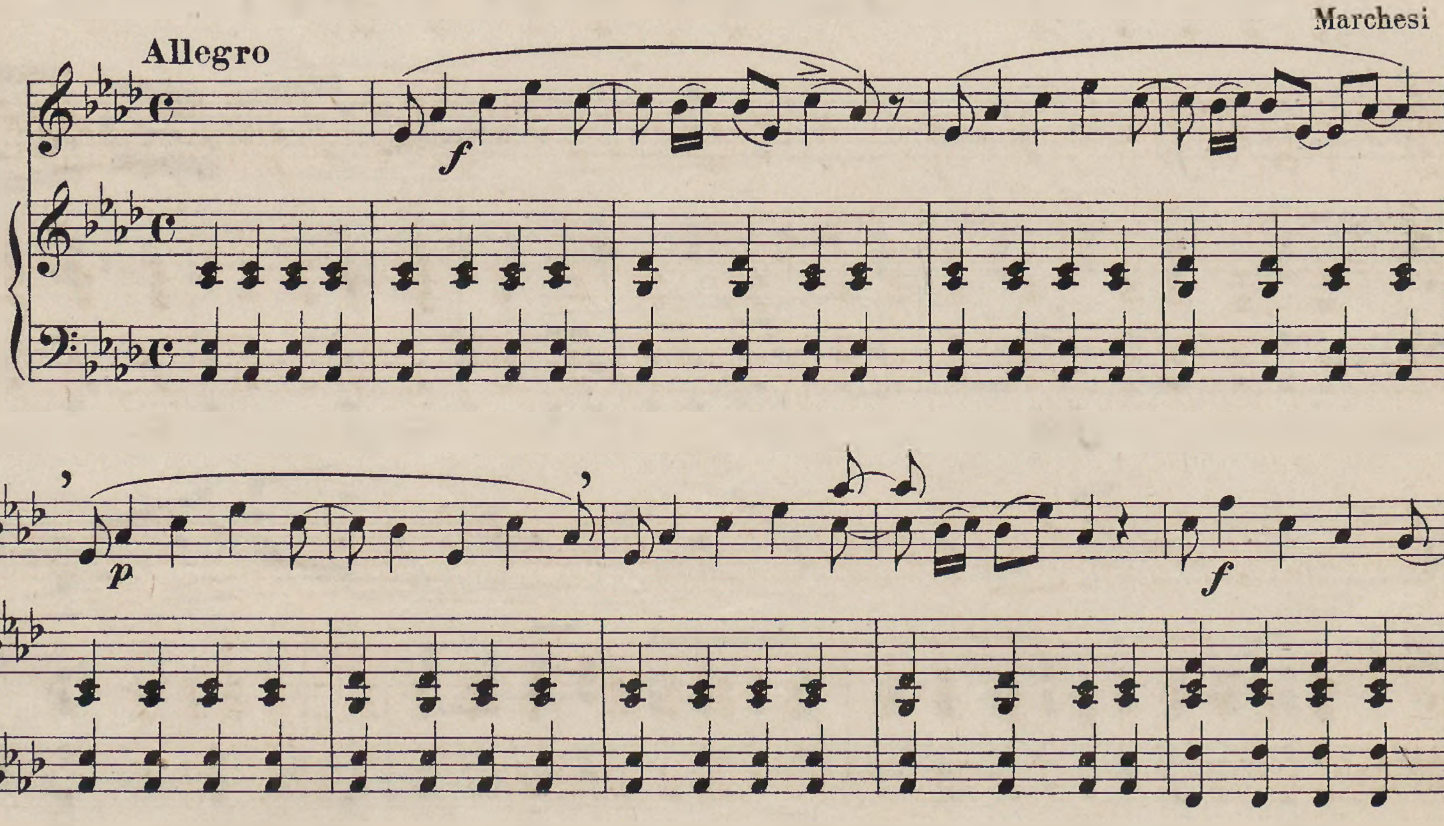
Odp. Niekiedy wypadnie użyć wszystkich trzech sposobów dla przedłużenia słabej części taktu, czyli utworzenia synkopy np.
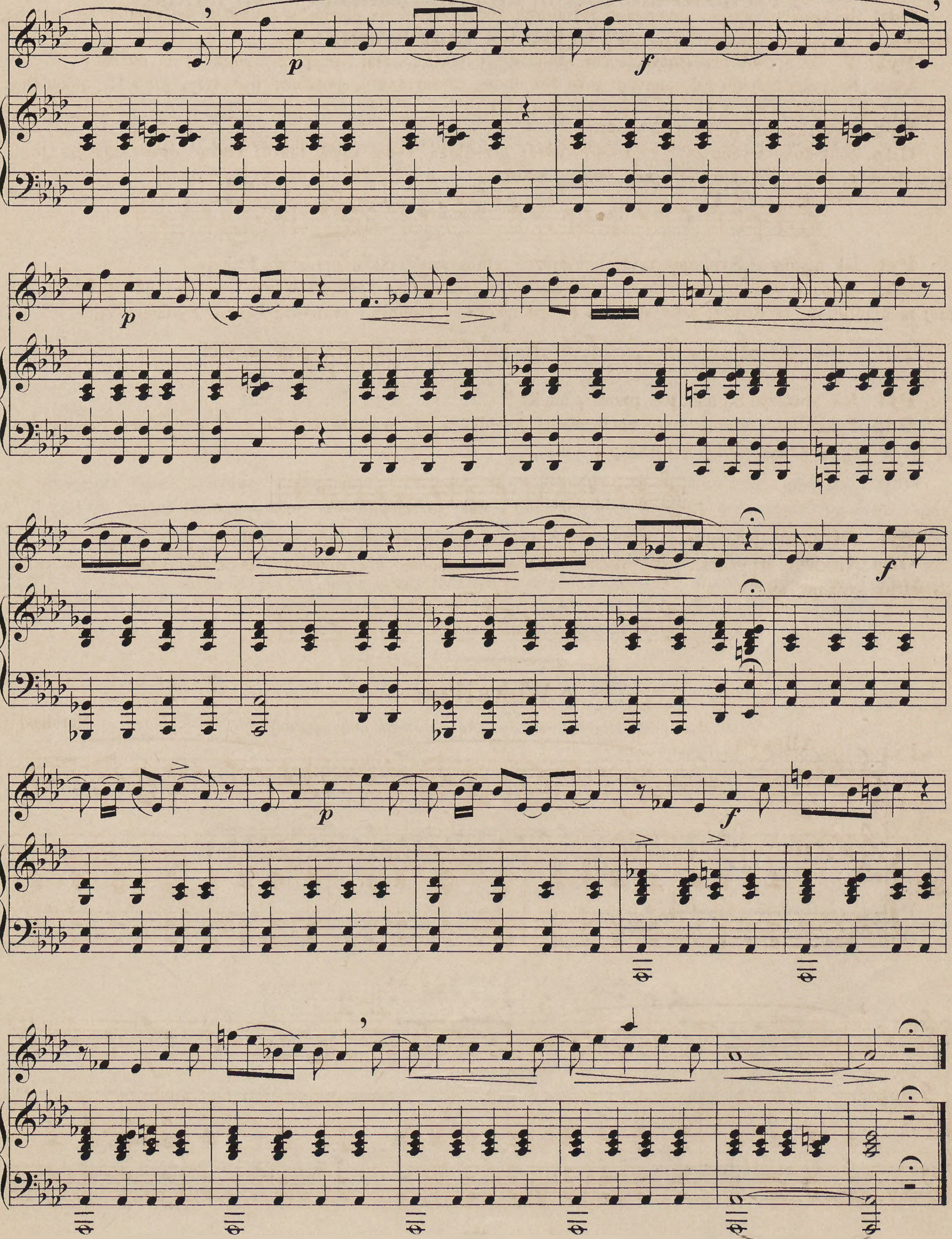


Wokaliza.

Marchesi

32.



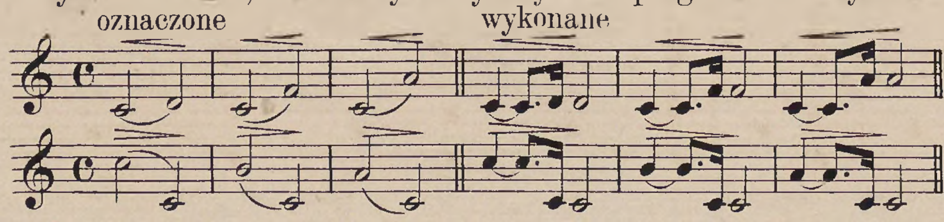


Przenoszenie głosu, łączenie nut, nuty odrywane, wybijane i markowane.

(Portamento legato, Staccato, martellato i marcato)
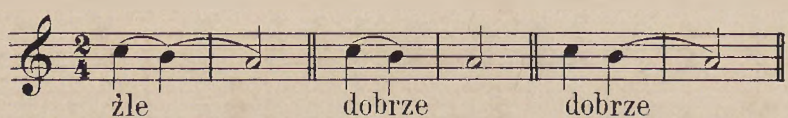
Pyt. Co nazywamy portamentem?

Odp. Portamento, wyraz włoski, znaczy przeniesienie głosu, jakby zlanie jednego w drugi. Portamento do tonów wyższych należy wzmacniać, do niższych wykonywać półgłosem. Przykład:



Pyt. Czy dwa portamenta mogą po sobie następować?

Odp. Nie. Przykład:
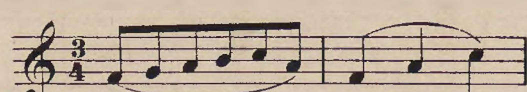


Pyt. Czy portamento należy wykonywać wolno, czy szybko?

Odp. Portamento nie ma ruchu określonego, gdyż zwiększa lub zmniejsza szybkość swoją względnie do tempa. Znak portamenta jest łuk idący do góry lub z góry, stosownie czy portamento do tonów wyższych czy niższych.

Pyt. Co rozumiemy przez legato?

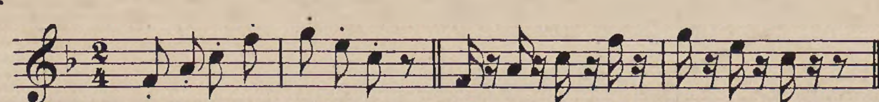
Odp. Rozumiemy łączenie jednego dźwięku z drugim, z czystością, pamiętając, by się głos nie odrywał lub wlókł po tonach środkowych, lecz by przypominał jednolitością tonów wiązanych dźwięki wydobyte z instrumentów. Legato oznacza się łukiem ⌒



Lamperti ojciec powiada: „chi non lega non canta“)

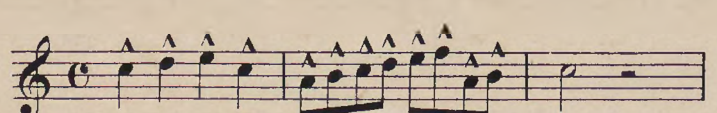
Pyt. Co rozumiemy przez staccato?

Odp. Znak staccato odejmuje połowę wartości nucie, nad którą jest umieszczony. Znak staccato oznacza się punktem np.



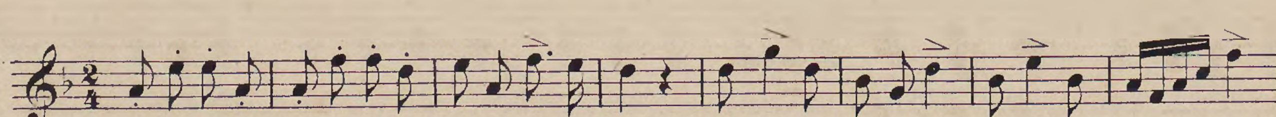
Pyt. Co rozumiemy przez martellato?

Odp. Martellato nadaje więcej siły, wybitności nutom w pewnym szeregu. Martellato oznacza się znakiem **Λ** np.

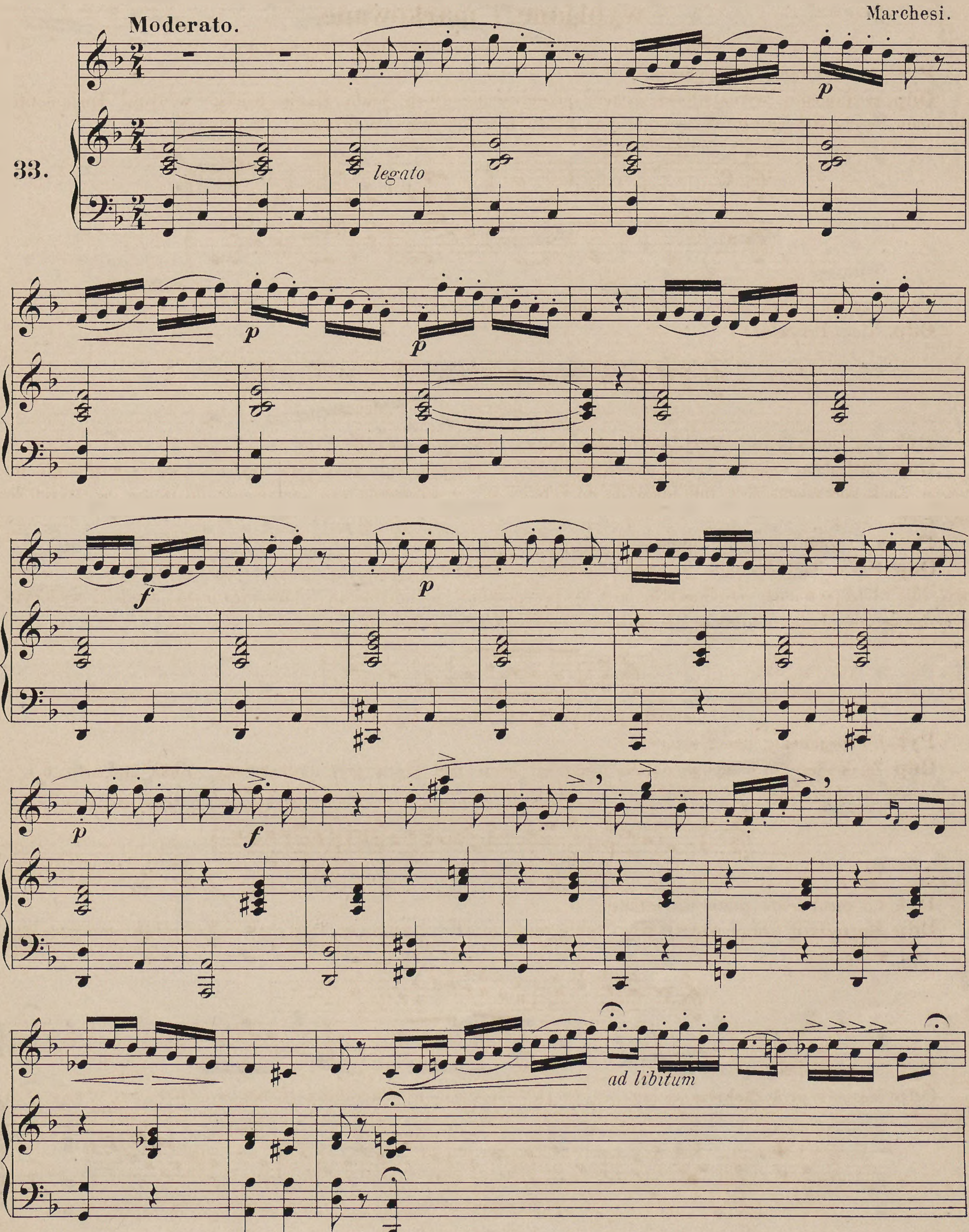


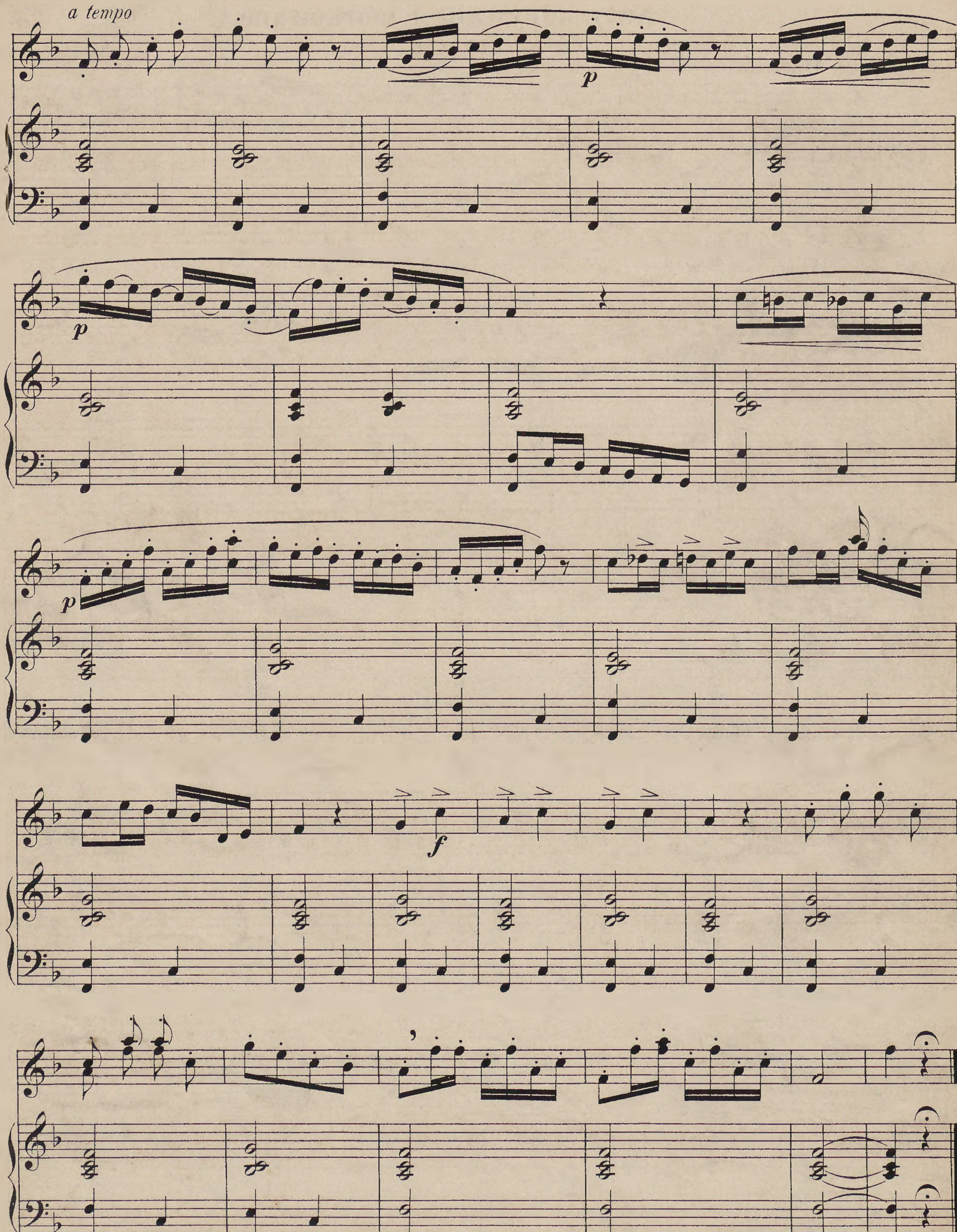
Pyt. Co rozumiemy przez marcato?

Odp. Marcato jest znakiem nadającym pojedynczym nutom silniejszy nacisk. Znak marcato jest > np.



Nuty odrywane i markowane.

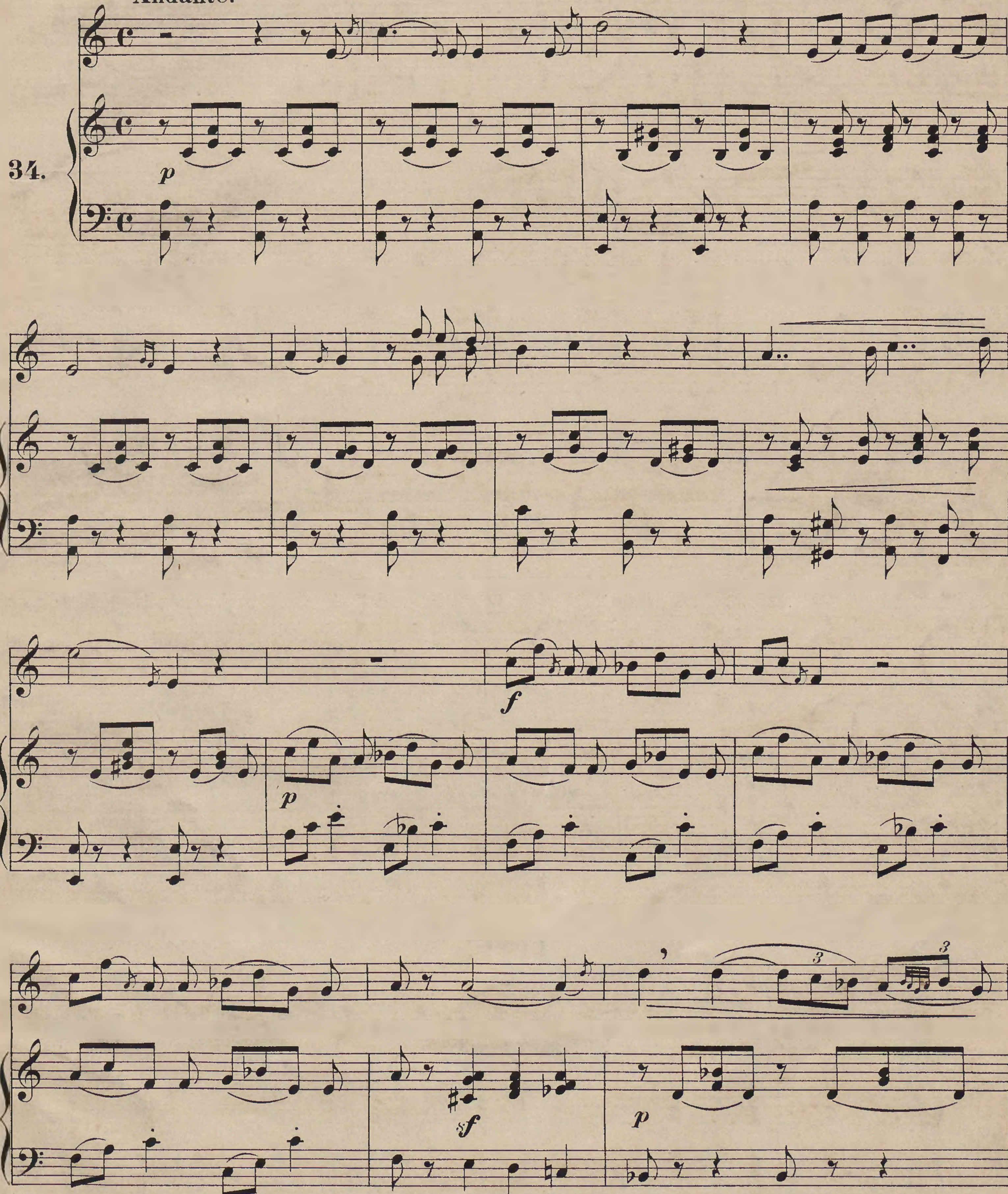


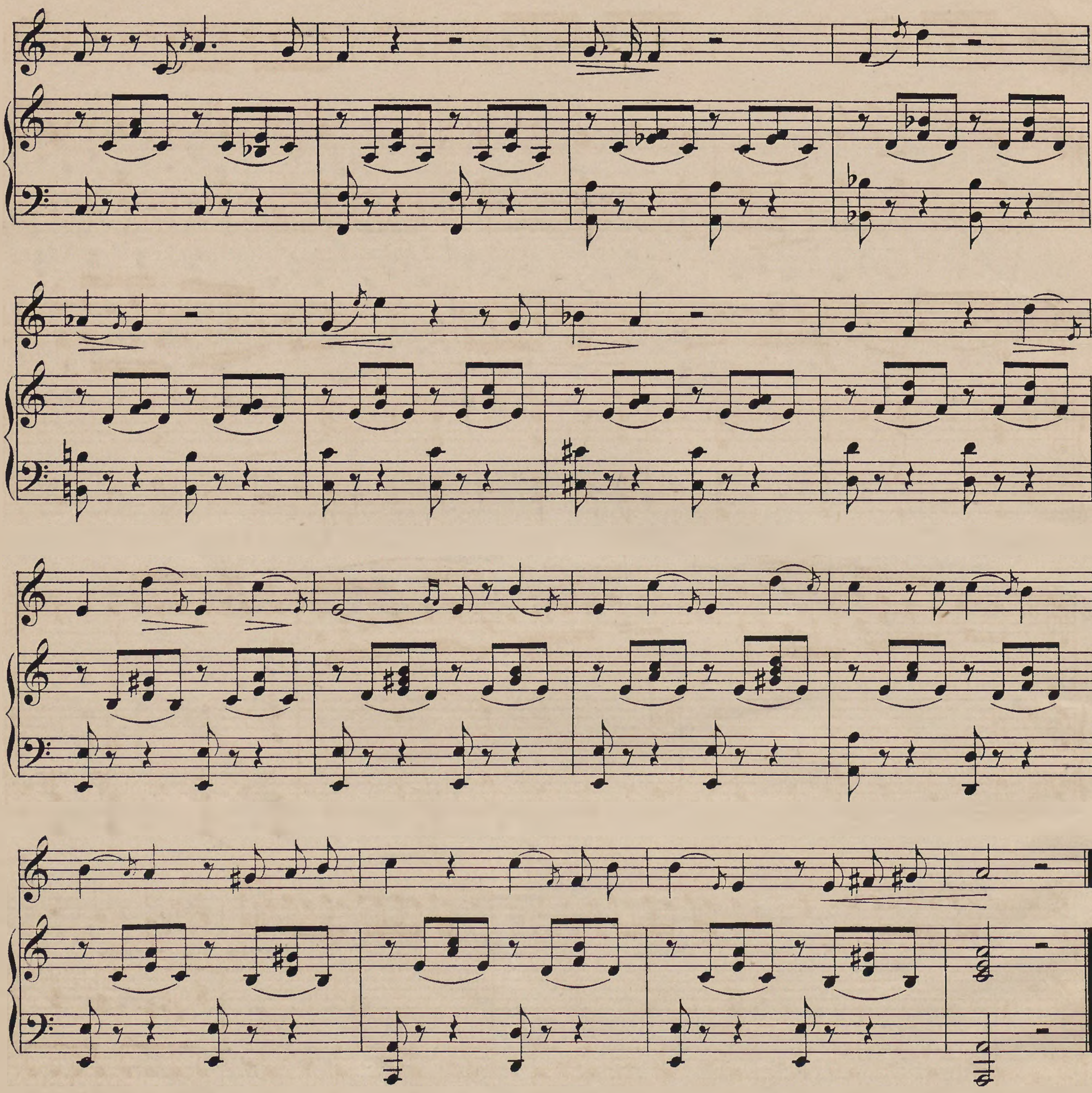

a tempo
p
p
p
f

Wokaliza.

Andante.

Vaccai.



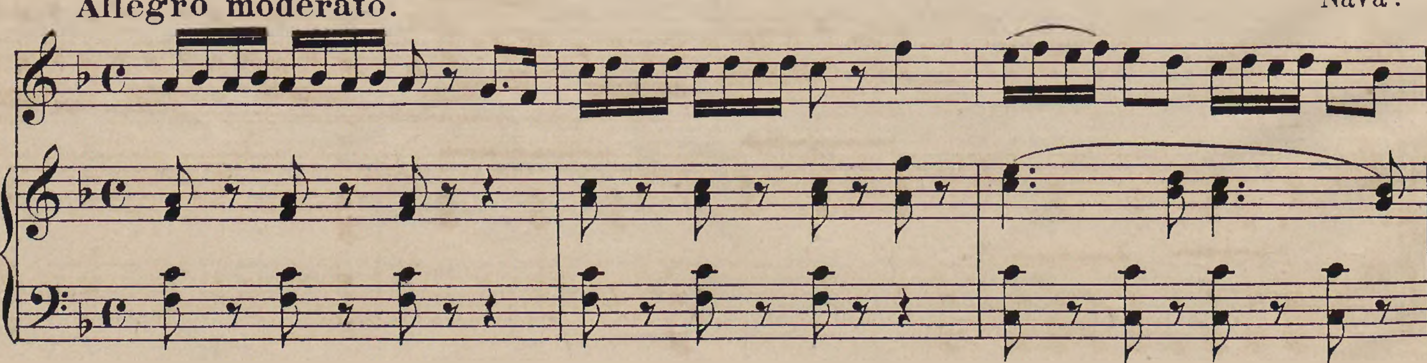


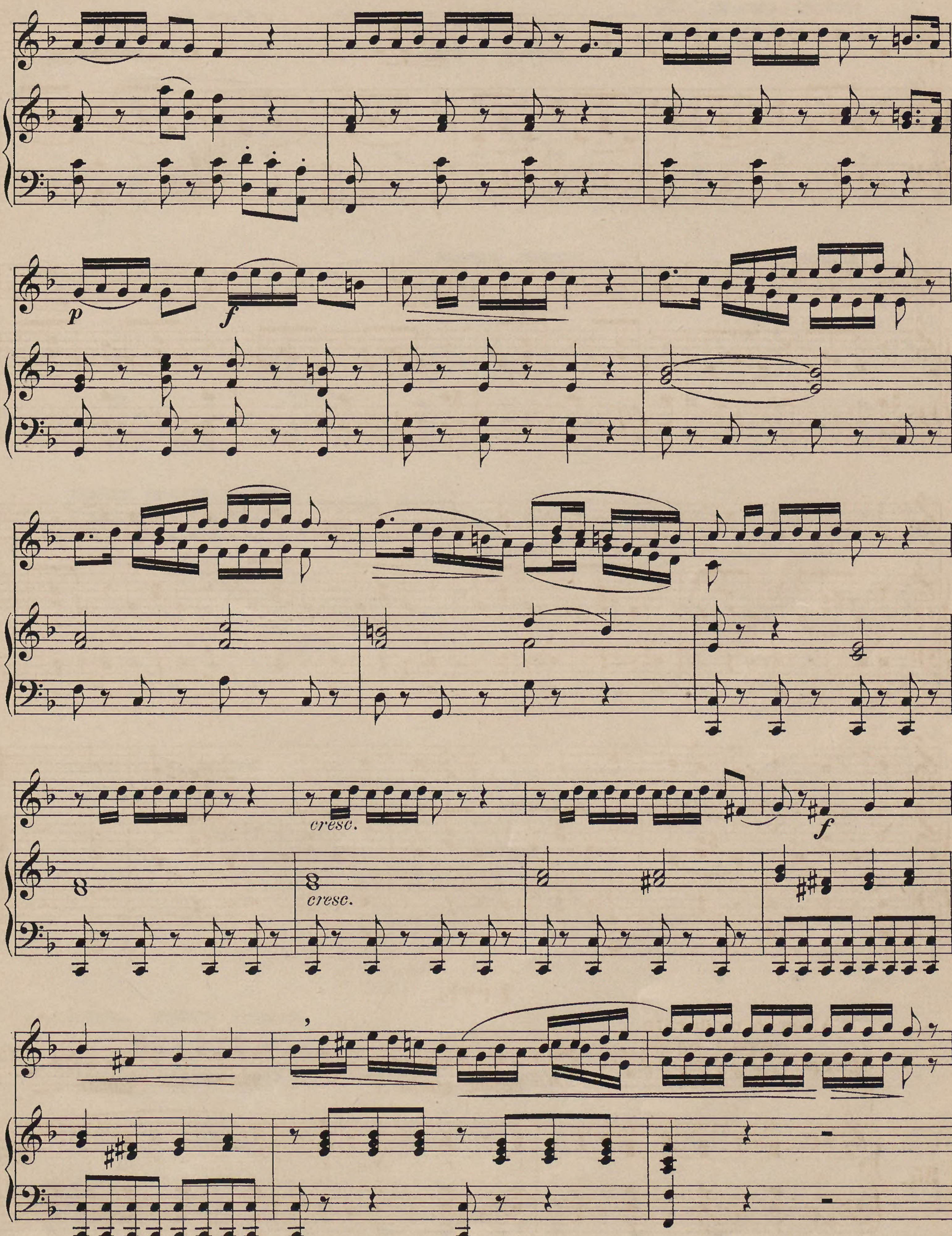
Tryl.

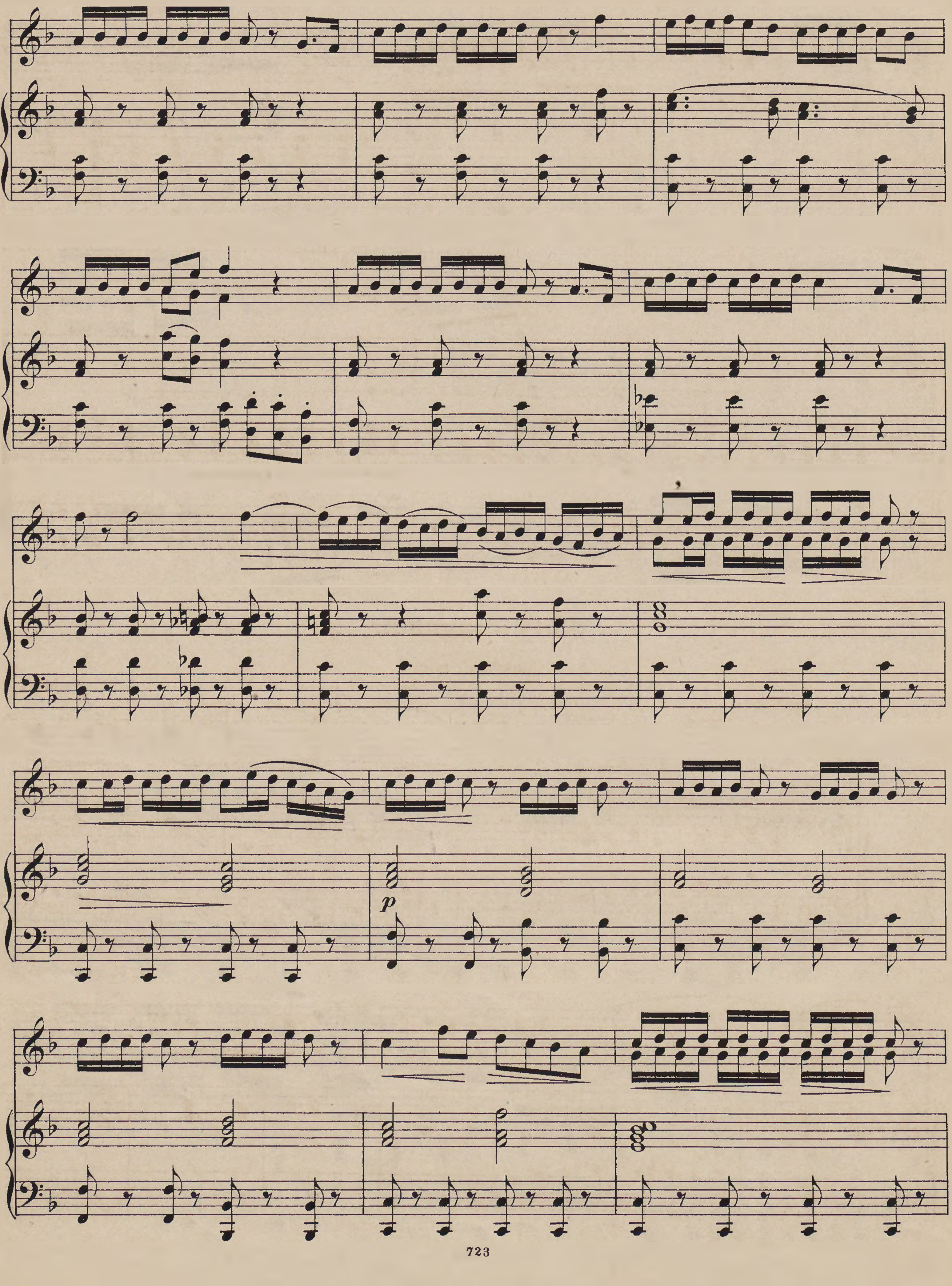
Allegro moderato.

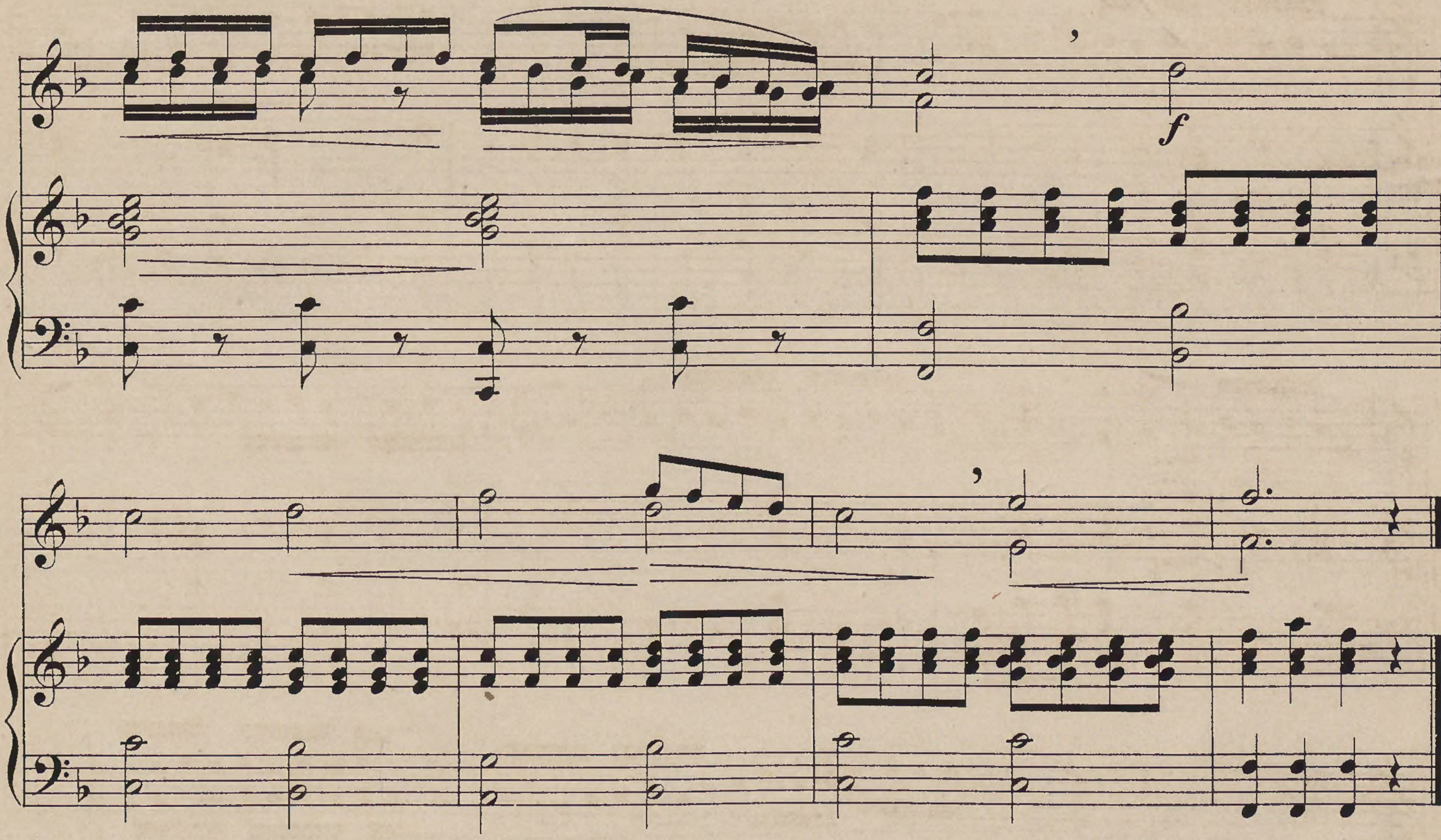
Nava.

35.




cresc.
cresc.


p



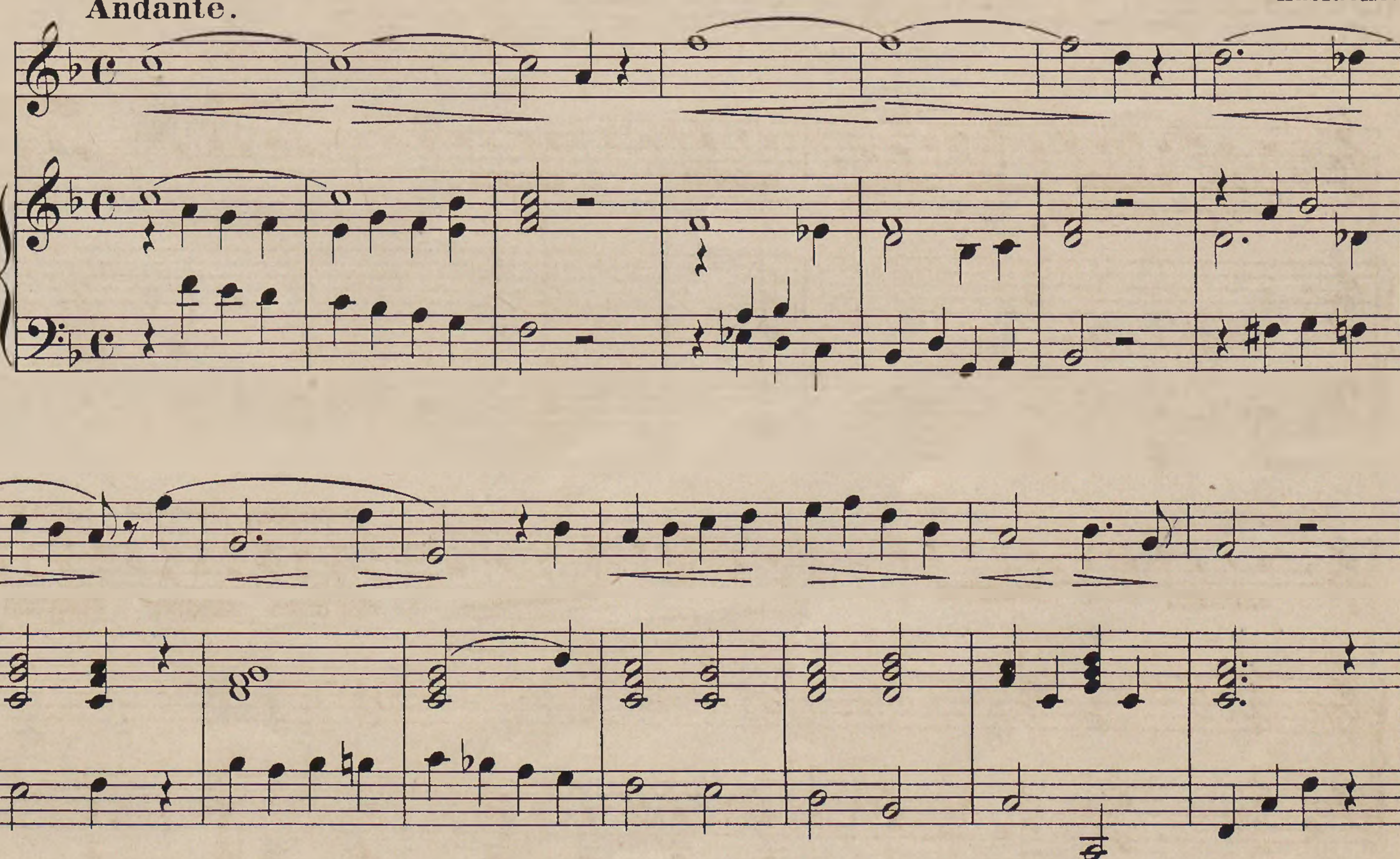
Nuty ciągnione

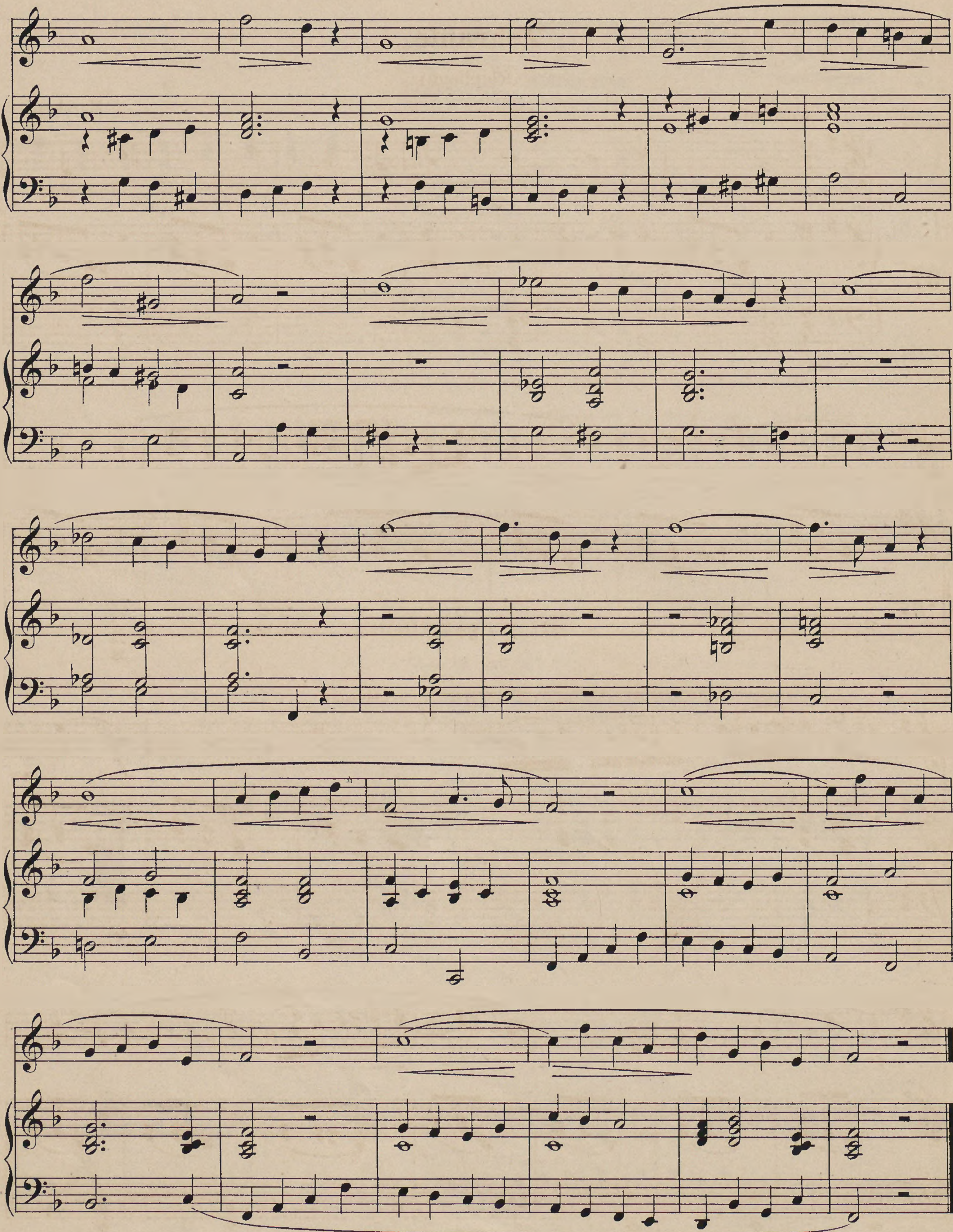
(Messa di voce)

Lablache.

Andante.

36.

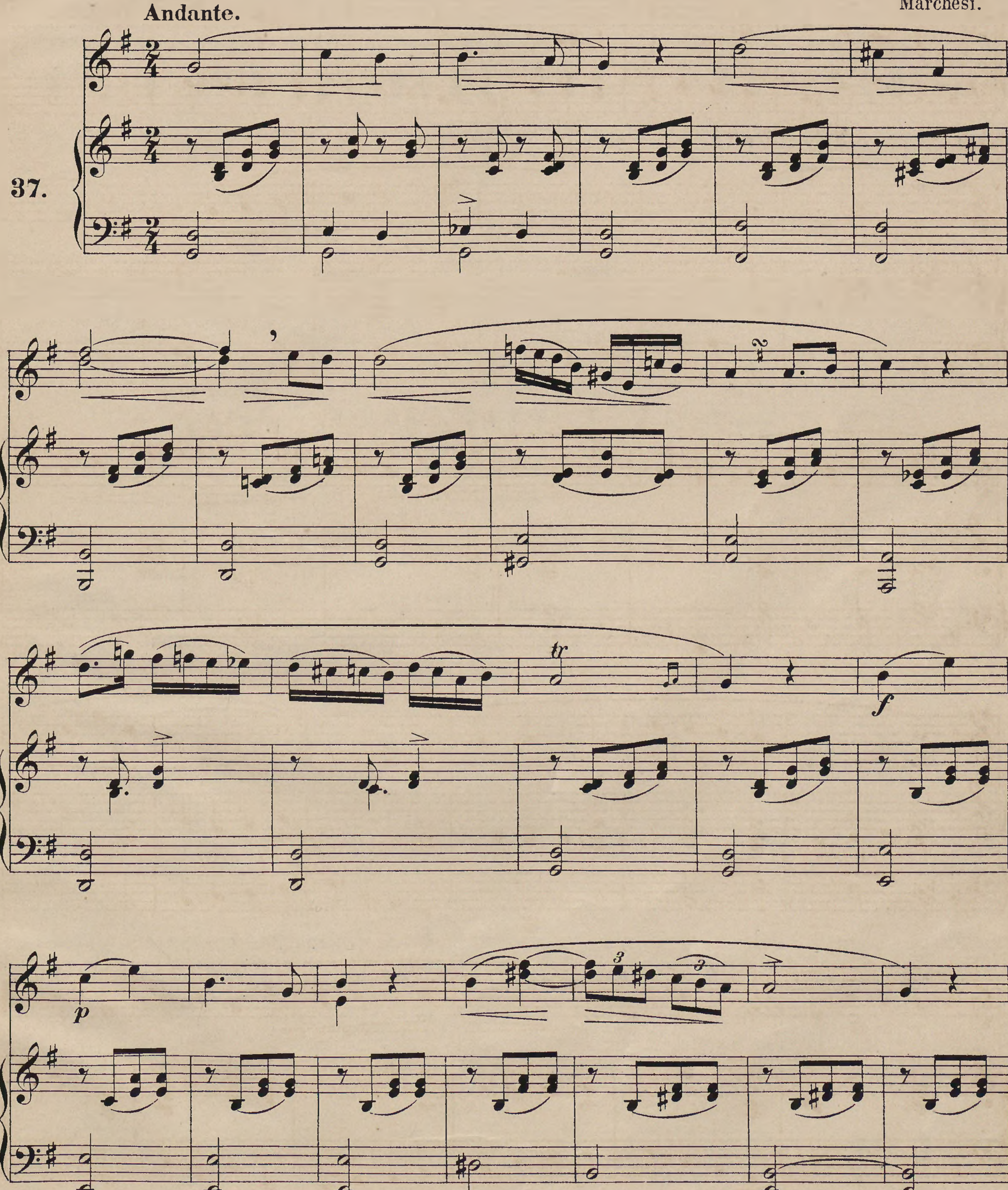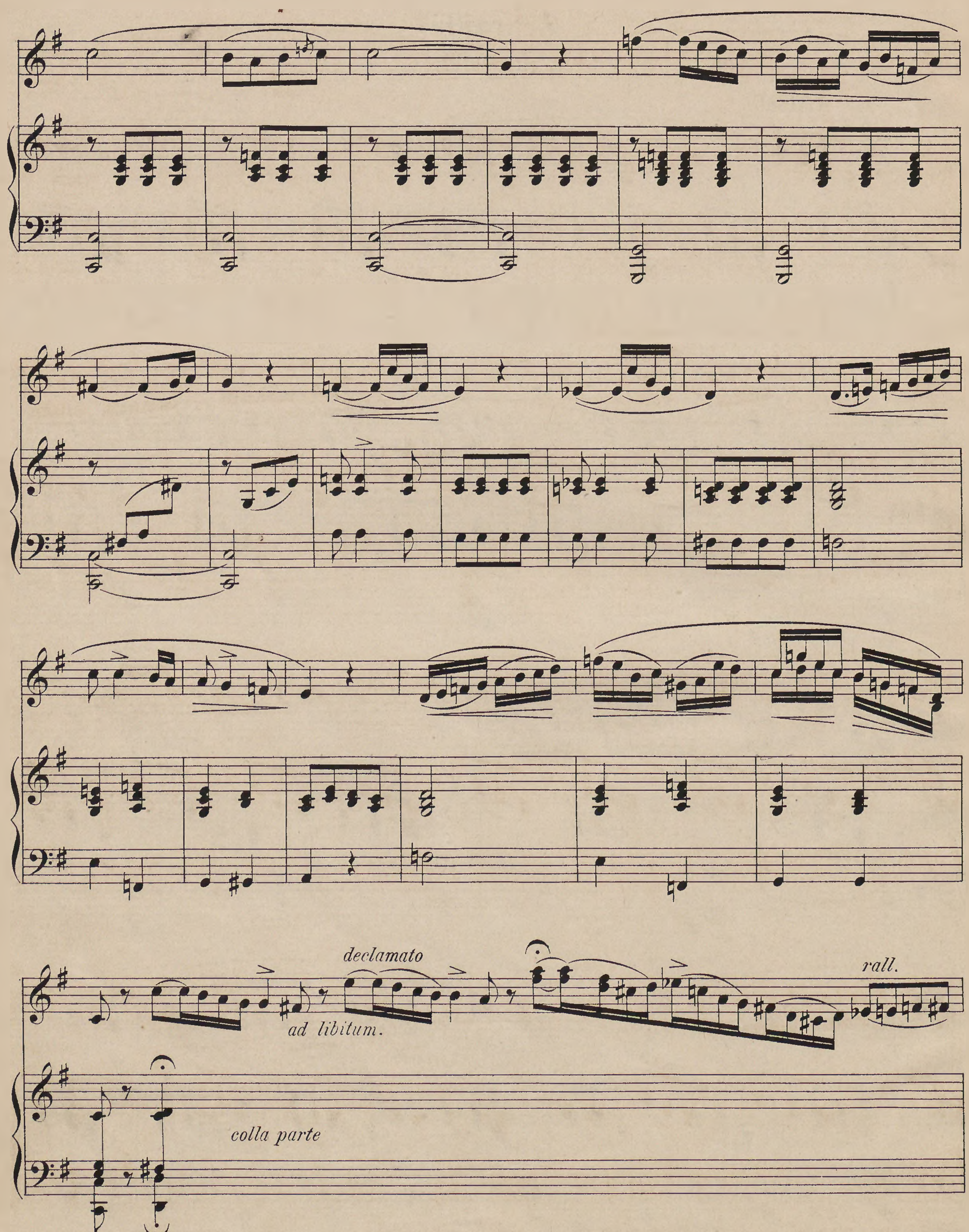




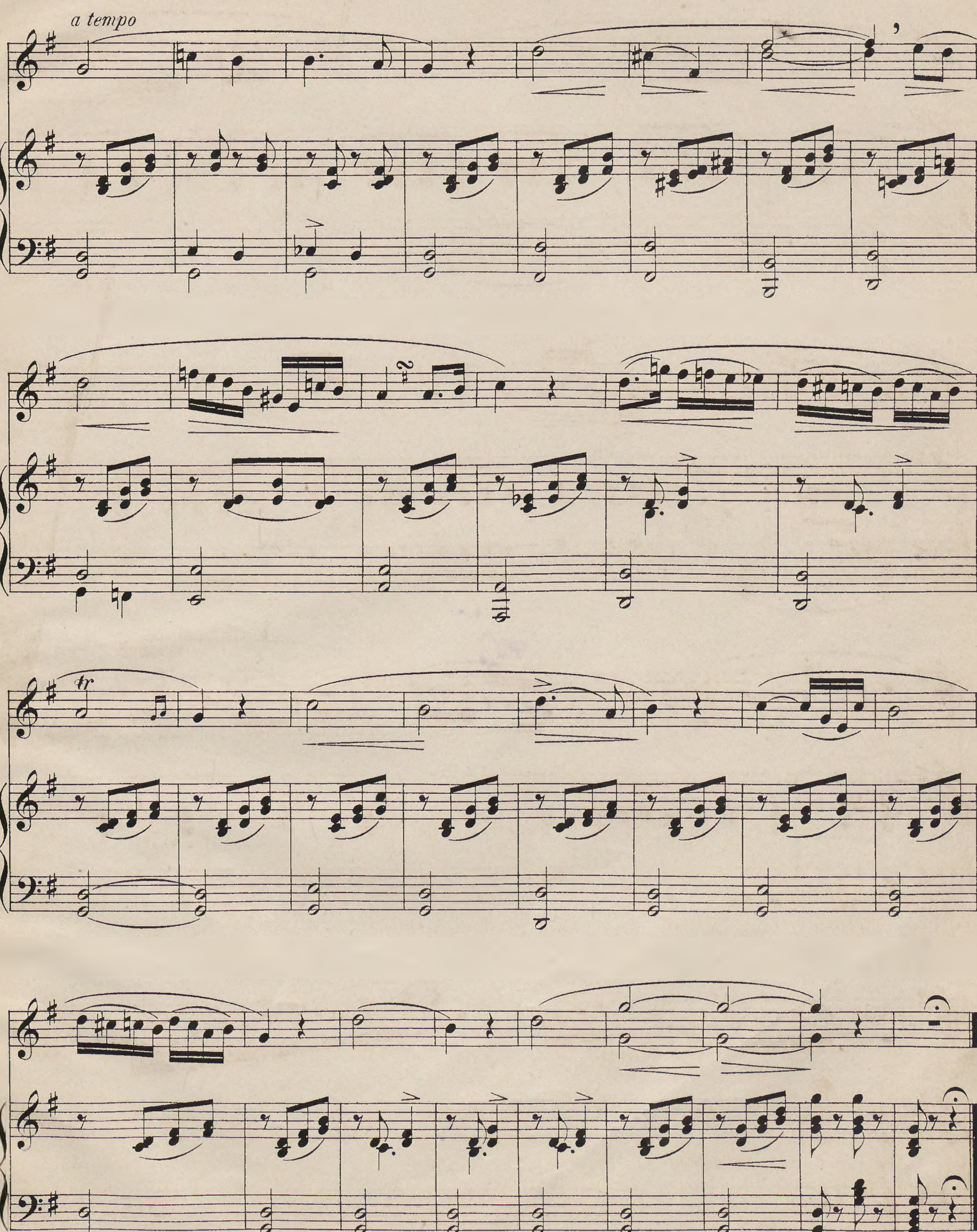
Zebranie.

(Riepilogo)

Marchesi.




declamato
ad libitum.
rall.
colla parte



Gdyby kto z uczących się pragnął zakończyć studyja wokalne na części pierwszej, powinien te same wokalizy następnie solfedżijować.